ARNOLD HAUSER

Sanatın Toplumsal Tarihi

JONATHAN HARRIS'İN ÖNSÖZÜYLE

ÇEVİREN: DUYGU ŞAHİN

CİLT I

TARİH ÖNCESİ ÇAĞLARDAN ORTA ÇAĞA



SANAT

Arnold HAUSER (1892–1978)

Macar–Alman asıllı yazar, alanının en önde gelen Marksist sanat tarihçilerinden biridir. Toplumsal yapılardaki değişimin sanata etkisi üzerine çalışmıştır. *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nde (1951), toplumlar daha az hiyerarşik ve otoriter, daha ticari ve kentsoylu bir yapı kazanırken, – "düz, sembolik, stilize edilmiş, soyut ve spiritüel varlıklarla başlayan" Paleolitik dönem natüralizminden sonra– sanatın daha gerçekçi ve natüralist bir anlayışa yöneldiğini söyler. Diğer kitapları: *Philosophie der Kunstgeschichte* (Sanat Tarihinin Felsefesi, 1958), *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* (Maniyerizm: Rönesansın Bunalımı ve Modern Sanatın Kökeni, 1964), *Soziologie der Kunst* (Sanat Sosyolojisi, 1974).

Duygu ŞAHİN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinin Sanat Tarihi Bölümünde eğitimini tamamladı. 2015'ten beri aynı okulun Güzel Sanatlar Fakültesinde sanat tarihi dersleri veriyor. Yayımlanmış diğer çevirileri: "*Ölümsüz*" *Catherynne Valente* (2014), "*Kış Hakikatleri*" *Paul Poissel* (2016), "*Mavi Tarlalardan Yürü*" *Claire Keegan* (2017), "*Çıplak Tekillik*" *Sergio de la Pava* (2019).

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – I

Arnold Hauser

Eserin ülkemiz okurlarına kazandırılmasında bizlere desteklerini esirgemeyen Sayın Cevat ÇAPAN'a, titizlikle çevirisini yapan Sayın Duygu ŞAHİN'e ve Editör Sayın Hakan İsmail ŞİRİNER'e teşekkürlerimizi bir borç biliriz.

Kırmızı Yayınları

Arnold Hauser

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – I

"TARİH ÖNCESİ ÇAĞLARDAN ORTA ÇAĞ'A"

ISBN: 978-605-80536-9-4

Özgün Adı
THE SOCIAL HISTORY OF ART - I
"FROM PREHISTORIC TIMES TO THE MIDDLE AGES"

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – I
"TARİH ÖNCESİ ÇAĞLARDAN ORTA ÇAĞ'A"
Arnold HAUSER

1. Baskı: Nisan 2021, Kırmızı Yayınları, İstanbul

Genel Yayın Yönetmeni
Oktay ÖZDEMİR

Editör
Hakan İsmail ŞİRİNER

Danışman
Doç. Dr. A. Sinan GÜLER

Çevirmen
Duygu ŞAHİN

Kapak Uygulama
Oksal YEŞİLOK

Sayfa Tasarımı
Elif BOLAT

Baskı ve Cilt
Acar Basım ve Cilt San. Tic. A.Ş.
Beysan San. Sitesi, Birlik Cad. No: 26, Acar Binası
Haramidere/Beylikdüzü-İSTANBUL
Sertifika No: 44977

Kırmızı Yayınları
Şirinevler Mahallesi Evren Sokak No: 4/7 Dükkan 4/E
Bahçelievler – İSTANBUL
Tel: (0212) 253 53 25

www.kirmiziyayinlari.com

Sipariş: satis@kirmiziyayinlari.com

Kırmızı Yayınları bir OPUS LTD. ŞTİ. kuruluşudur.

Arnold Hauser

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – I

“TARİH ÖNCESİ ÇAĞLARDAN ORTA ÇAĞ’A”

Çevirmen
Duygu ŞAHİN

] kırmızı (

İÇİNDEKİLER

GENEL ÖNSÖZ

Jonathan Harris

Eserin Algılanışı

Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı çalışması ilk kez 1951'de, Routledge ve Kegan Paul tarafından iki cilt hâlinde yayımlanmıştır. Metin 500.000 küsur kelimeden oluşur ve sanatın Taş Çağı'ndaki ortaya çıkışından Hauser'in yaşadığı dönem olan "Film Çağı"na kadarki gelişiminin ve taşıdığı anlamın bir öyküsünü sunar. Hauser'in sanat tarihi ilk yayımlanışından bu yana sık sık yeniden basılmıştır; bu da onun dünya çapındaki neredeyse yarım yüzyıllık popülerliğinin hâlâ devam ettiğinin bir kanıtıdır. Çalışma 1960'ların başından itibaren dört ciltlik diziler hâlinde altı kez, sonuncusu 1995'te olmak üzere yeniden basıldı. Sanat tarihi disiplini İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana hem tanımı ve seçtiği çalışma konularının kapsamı bakımından, hem de yürürlükte olan bir dizi kuramın yanı sıra tanımlama, analiz ve değerlendirme yöntemleri bakımından zaman içinde önemli ölçüde gelişip çeşitlenmiştir. Marksist tarih ve toplum anlayışının esaslarıyla –sınıf ve sınıf mücadelesinin merkezde yer alması, ideolojilerin toplumsal ve kültürel rolleri, sanattaki iktisadi üretim biçimlerinin belirleyici etkisi– yakınlığı net biçimde okunabilen Hauser'in sanat tarihi, akademik sanat tarihinin, en azından İngiltere'de, seçkin ve sınırlı bir ilgi alanı olduğu zamanlarda ortaya çıktı. Bu dönem akademik sanat tarihi hâlâ bir avuç üniversite bölümüyle sınırlıydı. Gerçi Hauser'in entelektüel altyapısı da sosyo–kültürel olarak boğazına kadar en seçkininden Orta Avrupa akademisyenliğine batmıştı ve bu altyapının ancak görece küçük

bir kısmı Marksist ya da neo–Marksist bakış açılarıyla doğrudan ilişkiliydi. Buna rağmen *Sanatın Toplumsal Tarihi* Soğuk Savaş'la birlikte geldiğinde kaçınılmaz olarak hemen siyasal ve entelektüel Marksizm'e yönelik genel bir ters tepkinin kurbanı oldu, ki bu olumsuz tavır ana akım İngiliz ve Amerikan toplum ve kültüründe hiç değilse 1960'lara ve Yeni Sol adlı hareketin doğuşuna kadar varlığını koruyacaktı. İşte bu dönemki ilk "görücüye çıkışı"nda, incelemeye layık gördüğü yapıtların tanımı ve seçiminde aslında son derece geleneksel olan Hauser'in çalışması, bariz kuramsal ve siyasi yönelimi dolayısıyla saldırılara, hatta açıktan açığa karalamalara maruz kaldı.

1980'lerin ortalarında Marksizm'in sonraki bir versiyonu, 1930'lardan beri Batı Avrupa ve ABD'de kaybettiği saygınlığa karşılık ironik bir şekilde (yeniden) az çok entelektüel bir saygınlık kazandı. Ağırlıklı olarak medya ve kültürel çalışmalar programlarının akademideki gelişimiyle yayılmış; genelde feminist, yapısalcı ve psikanalitik tema ve bakış açılarıyla iç içe geçmiş bir Marksizm'di bu. Hauser'in tarihi ikinci kez görücüye çıktığı bu dönemde ilginç, ama genel olarak ham bir çalışma olarak görülmeye; Edward Said, Raymond Williams, Pierre Bourdieu ve T. J. Clark gibi çağdaş akademik sanat ve kültür tarihçileriyle ve kuramcılarla özdeşleşmiş disipliner bir uzmanlığın gelişiminde bir ön halka olarak değerlendirilmeye meyilliydi. Ancak 1980'lerde de, büyük ölçüde sorgulamadan bıraktığı "sanat" kategorisine olan gözü kapalı güveni ile çalışma konusundaki ortodoks seçimleri yüzünden kültürel çalışmalar destekçisi pek çokları tarafından özünde aşırı sağcı olarak değerlendirildi. Bu sefer de örnek seçimindeki aleni ve örtük ilkeler yüzünden çalışmasının bir kez daha gözardı edilebileceği anlamına geliyordu bu. Yine de *Sanatın Toplumsal Tarihi*, eleştirel bakımdan inişli çıkışlı talihi ve çoğu üniversitedeki süregiden marjinal konumuna rağmen, sanat tarihi kitapları arasında okunması –ya da en azından horgörüyle değinilmesi– gereken bir çalışma veya engel olarak kalmıştır. Peki neden hâlâ okunması ya da değinilmesi gereken bir çalışmadır?

Bu sorunun çok sayıda farklı, ama birbiriyle ilişkili yanıtı var. Seçtiği örneklerin sayıca azlığına rağmen Hauser'in çalışmasının

tam boyutu ve bir hayli ayrıntılı olan atıfları ciddi miktarda saygı ve dikkat ister. Hauser'inkiyle kıyaslanabilecek başka bir İngilizce çalışma daha yoktur. Gerçi Hauser'in *magnum opus*'u[1] ortaya çıktığından beri pek çok tek ciltlik "sanat tarihi" denemesi olmuştur. Bunların en meşhuru ve kuşkusuz bilhassa Akademi dışında en çok bilineni, aslında tam da Hauser'in çalışmasından önce basılmış olan Ernst Gombrich'in *Sanatın Öyküsü*'dür.[2] Ancak Gombrich, gözü kara bir megalomaniyle böyle bir işe kalkışan kişinin sırtlanacağı yükün büyük ihtimalle farkındaydı. Bu yüzden kurnazlık edip Hauser'in aksine kendine başlık olarak "öykü" kelimesini seçti, ki bu başlık güvenilmezliğinin de mütevazı bir ilanıydı. Gombrich bu kelimeyi kullanarak kısa ve öz öyküsünün en nihayetinde uydurulduğunu, düzmece olduğunu ve dolayısıyla bir noktadan sonra ona "güvenilmemesi gerektiğini" de itiraf etmiş oluyordu. Hauser'in laf kalabalığıyla dolu *Sanat Tarihi*'nde ise böyle bir alçakgönüllülük yoktu. Çalışmanın ciddiyeti, özellikle Soğuk Savaş'ta, doktriner Marksizm'in Özgür Batı'daki savunucularından biri tarafından yayımlanmış başka bir sıkıcı veçhesi olarak görülmeye müsaitti. Ayrıca Hauser'in metni kesinlikle akmıyordu. Düzenli ve çok sayıdaki alt bölümlerin ardı arkası kesilmiyordu. Sadece nadiren (hatta bazen bariz biçimde rastgele) resimlerle örneklendirilmişti. Üstelik metin içerisinde resimlere özel referanslar yoktu. Bu kusurlar yetmezmiş gibi bir de metnin kendisi –Hauser'in iş birliğine rağmen–Stanley Goodman'ın yeterli olmaktan uzak yaklaşımıyla Almancadan İngilizceye çevrilmişti. Upuzun Almanca cümleleri, üst üste yığılan niteleyici yan cümlecikleri, genelde aşırı derecede soyut olan argümanlarıyla *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni okumak bazen edebi bir Everest'e tüketici bir tırmanış gibi görünür. Güneşli bir öğleden sonra papatyalı bir tepecikte gezinti yapmaya benzeyen Gombrich'in kitabıysa bununla kıyaslandığında üzücü bir karşıtlık sergiler.

---

1 Latince "başyapıt". (ç. n.)

2 *Sanatın Öyküsü* (London: Phaidon, 1950). Gombrich'in Hauser'in çalışmasına ilişkin incelemesi için bkz. "The Social History of Art" ("Sanatın Toplumsal Tarihi"), Ernst Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays* (London: Phaidon, 1963) (*Bir Takıntı Üzerine Düşünceler ve Diğer Denemeler*), s. 86–94. Bu makale önce *The Art Bulletin*, Mart 1953'te yayımlanmıştı.

Hauser'in Taş Çağı'ndan Film Çağı'na anlamlı bir sanat tarihi yazma konusundaki (megolamanyakça olsun olmasın) bütün hırsı zaten başlı başına belli miktarda bir ihtiyat gerektirir. Ancak yazarın araştırma gereçlerini kullanış şekli görünüşe göre böyle bir çalışmaya dahil edilmesi gereken onlarca çalışma alanına yönelik yüzeysel bir kavrayışın belirtisidir. Durum buysa, o hâlde Hauser'in çalışmasını ciddiye almamız için başka bir neden daha vardır. Nihayet son ciltte açıkça ileri sürdüğü iddiasının önemi de burada yatar: Aslında bunca çaba, kendimizi ve içinde bulunduğumuz çağı anlamaya çalışmak içindir. Ancak Hauser çalışmasına, okuyucu zorlu tırmanışına başlamadan eserin amacını ve önemini açık edecek bir önsözle giriş yapmayı unutmuştur ve bu ciddi bir hatadır. Gerçi mağara resimleri ve Paleolitik dönem çanak çömleğiyle ilgili ilk sayfalarında hiç belli olmayabilir, ama Hauser –sonradan geriye dönük söyleyeceği üzere– tarihi içinde bulunduğu çağı anlayabilmek için kullanmaktadır. "Tarihsel araştırmanın başka ne gibi bir amacı olabilir ki?" diye retorik bir soru sorar. Her ne kadar "yeni durumlar ve yeni yaşam biçimleriyle karşı karşıya kalmış, sanki geçmişle ilişkimiz kesilmiş gibi hissediyor" olsak da, "eski eserler"i ve onlara yabancılaşmış olduğumuzu bilmek, "şu sorunun cevabını bulmamıza" yardımcı olur: "İçinde bulunduğumuz bu çağda nasıl yaşabiliriz, insan bu çağda nasıl yaşamalı?". Kişi sırf canı istiyor diye Everest Dağı'nın bir bölümünü (diyelim ki 20.000 fit civarındaki atmosferi ve tutunma noktasını) kolayca deneyimleyemez ya, okuyucu Hauser'e nispeten verim alacak şekilde şöyle bir "bakıp çıkabilir", yorulduğunda ılık ve bol oksijenli oturma odasına dönebilir. Fakat şimdiki zamanın baş döndürücü zirvesinde bulutlar ve sağanaklarla karanlıkta kalmış tarihin "bastığı yeri" bir anlığına da olsa mümkün olduğunca net görebilmek için Hauser'in metninin tamamını okumak, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatın ve kültürün yeriyle son bulan dört ciltlik çalışması boyunca tarihsel gelişim ve kırılmaları saptayışını takdir etmek gerekir. Kişi ne kadar yükseğe çıkar ya da ne kadar uzağa giderse, aşağıya ya da ardına baktığında –en azından potansiyel olarak– görecek o kadar çok şeyi olur.

Bu açıdan bakıldığında Hauser'i harekete geçiren nedenler gerçekten iyimserdi. 1945'ten sonra dünya genelinde sosyalistler ve Marksistler toplumsal devrimleri, Marksizm'in tarihsel materyalizm olarak adlandırdığı bilimle meydana gelmiş bilimsel devrimlerin takip edeceğine inanıyorlardı. Hauser'in bakış açısı işte bu inancı yansıtıyordu. Ne var ki ABD'de komünizm karşıtlığının gelişimi, SSCB ve Doğu Bloku ülkelerinin Stalinleşmesi ve ABD ile Avrupa'daki Soğuk Savaş politikaları, sosyalist devrimin geleneksel kavramları ile 1950'ler ve 1960'lardaki dönüşüme karşı genel bir hayal kırıklığının ortaya çıkmasına neden oldu. Hauser'in akademik tutkusunda örneğini görebileceğimiz görkemli bir tarihsel, toplumsal ve kültürel vizyona olan inanç kayboldu. Marksizmin "bilimsel" statüsüne güven, Marksist tarih anlayışı ve geleceğe dair yol haritası, savaş sonrası yıllarda yavaş yavaş, ama sürekli biçimde dağılarak yok oldu. Gerçi, en azından Fransız akademik kuramında, 1960'larda bir süre tarafsız bir noktada durduğu iddiasındaki yapısalcı fikirlerin katkılarıyla ya da 1970'lerde sınıf ve cinsel kimlik arasındaki ilişkileri kuramsallaştırmaya çalışan sosyalist–feministlerle geçici olarak canlandı. Ama 1980'lerin ortalarında gelindiğinde, bölünmez bir kuramsal sistem olarak Marksizm ve uygulamalı bir siyasi öğreti olarak sosyalizm itibarsızlaştırılmıştı.[3] Failler Marksizm'in ezeli ve geleneksel düşmanları olduğu kadar yine bu ideolojinin bazı eski başrol oyuncularıydı da.

Bazı üniversitelerin kültürel çalışmalar ve sanat bölümlerinde hâlâ sağlam bir uzmanlık alanı olsa da, Marksizm Batı'daki kentsel kültür ve siyasetten fiilen kopmuştur. Hauser'in üçüncü cildinde iddia ettiği üzere Alman idealist felsefesinin 18. ve 19. yüzyıllarda yaşadığı kopuş kadar kesin bir ayrılıktır bu. Hauser'in iddiasına göre entelektüelin "sosyal aktivist" olarak kaybedilmesi aslında modern estetizmin ("sanat için sanat") gelişimiyle ve sanatçının yabancılaşmış ve toplum dışına itilmiş kimse –Hauser'in yaşadığı çağda hâlâ hüküm süren sanatsal kişilik– şeklini almasıyla aynı

---

3 Bkz. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985) (*Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Bir Demokratik Siyasete Doğru*); Stanley Aronowitz, *The Crisis in Historical Materialism: Class, Politics and Culture in Marxist Theory* (New York: Praeger, 1981) (*Tarihsel Materyalizmin Bunalımı: Marksist Teoride Sınıf, Siyaset ve Kültür*).

doğrultuda gitmiştir. O hâlde Hauser'in sanat tarihi bir bakıma bu dönüşümün ya da düşüşün hikâyesidir. Otoritenin toplumsal aracı ve Kilise ya da Devlet propagandası olan sanatın, kültürlü burjuvazinin pahalı bir oyuncağına, akademik ve eleştirel entelijansiyanın felsefi bir resimli bilmecesine dönüşerek düşüşünün öyküsü. Ama bizim dönemimiz Hauser'inkinden farklıdır. Marksizm siyasi rolünü ve entelektüel önemini şüphesiz kaybetmiştir. Fakat siyasetin diğer pek çok formu ile birçok toplumsal yaşam ve tarihsel analiz yöntemi, hem akademide hem de genel yönetim şeklinde önem kazanmıştır. Örneğin feminist, ırksal, cinsel, bölgesel ve ekolojik sorunlar, tek tek ya da bir bütün olarak, Marksist tarih ve toplum anlayışının sınıf analiz ve politikalarında temel ve öncelikli bir yer gasp eden bir "yanlış bilinç"[4] *değildir*. Aksine bu sorunlar Batı'da –Akademi'nin içinde ve dışında– yeni ve apayrı bir "sol liberteryenizm"i[5] yansıtmış ve kışkırtmıştır. Ama aynı zamanda, çeşitli sosyal aktivist hareketleri çağdaş kültüre yeniden sokmuş hem geleneksel hem yeni medyadan faydalanarak bir dizi sanatsal formun harekete geçirilmesine de yardımcı olmuştur. 1940'ların sonunda yazan Hauser bu gelişmeleri öngöremezdi, ama büyük ihtimalle böyle olmasını ummuştu. Onun bakış açısı kaçınılmaz biçimde görebildikleriyle sınırlıydı. Dolayısıyla bizim durduğumuz yerden, 1990'ların sonundan bakıldığında Hauser'in çalışması son derece eskimiş görünebilir. Her ne kadar anlatmaya çalıştığı on bin küsur yıllık tarihe kıyasla çalışmasının yayımlanmasının üstünden geçen yarım yüzyıla yakın zaman sözünü etmeye değmezse de, şüphesiz bizler şu an dağda Hauser'den daha yukarılardayız.

Okuma Nedeni ve Okurken Kullanılabilecek Taktikler

Öte yandan neyi görebildiğimizi ve neden onu görmek istediğimizi, kişinin çalışmasını yazdığı döneme ilişkin ayrıntılar belir-

---

4 Marksist teoriye göre insanları aldatan ve içinde bulundukları gerçek toplumsal ve ekonomik durumu görmelerine engel olan düşünme şekli. (ç.n.)

5 Siyaset felsefesinde bireysel özgürlük, gönüllü iş birliği, ifade ve eylem özgürlüğünün vurgulanması. (ç.n.)

ler. Hauser on yıl sonra, 1961'de, diyelim ki ABD merkezli Soyut Dışavurumcu ressamların (Picasso'nun hâlâ son derece taklitçi, Hauser'in deyişiyle *natüralist* "modernizm"ini tamamen ıskartaya çıkarma iddiasındaki bu ressamların tam gelişmiş soyutlamalarının) elde ettikleri eleştirel üstünlüğün ya da halkla entelijansiyanın Marksizm'e ve Sovyet sosyalizmine duyduğu büyük inanç kaybının (gerçi Hauser Sovyet devletini üstü kapalı eleştiriyor ve toplumcu gerçekçi sanatla gizliden gizliye alay ediyordu) ışığında çok farklı bir kitap yazmış olabilirdi. O hâlde Hauser'i şimdi okumak önemli ve öğreticidir, çünkü artık metnin kendisi de tarihi bir önem kazanmıştır. Bize kendi değerlerinden bahseder, ki bu değerler İngiltere'de 1950'lerin başında faal olan sol görüşlü ve güçlü bir entelektüel sınıfın temsilcisidir.[6] Ayrıca Hauser'in tarihi ne sanıldığı kadar inceliksiz ne de doğrudan doğruya "Marksist"tir.

Hauser'i okumak bizi sanat tarihi disiplininin güncel durumu konusunda da bilgilendirebilir. Sistematik karşılaştırma yöntemiyle, alanın savaş sonrası gelişimindeki ve mevcut durumundaki devamlılık ve kırılmaların kaydını tutup değerlendirmemize olanak tanır. Okumak genellikle etkin ve şüphesiz çok değerli bir süreçtir. Okuduğumuz metinde anlam ve önem ararız, çünkü okuma eylemimiz özel bir hedef doğrultusunda gerçekleşir, kafamızda belli bir amaç vardır. Bir metnin *neden* okunmaya değer olduğuna dair pek az fikrimiz varsa ya da hiçbir fikrimiz yoksa, daha az dikkatli ve daha az verimli bir okuma yaparız. Hauser'in çalışmasına yaklaşırken, metin uzun ve çetrefilli olduğu için okuyucunun –dayanıklı olmanın yanı sıra– hem kendi amacına ilişkin net bir fikrinin olması, hem de metnin en çok hangi bölümünün faydasının dokunucağını bilmesi gerekir. Örneğin okuyucu Erken Rönesans Floransası'nda Kilise'nin verdiği eser siparişleri ya da Fransız İhtilali sırasında sanatçının değişen konumu hakkında paragraf sorusu hazırlamak için malzeme arıyorsa, ilgili bölümleri bulmak gayet kolaydır. Hauser'in metnini kullanmak için bütünüyle mantıklı ve muhtemelen onun da öngördüğü bir

6 Bkz. Tom Steele, *The Emergence of Cultural Studies 1945–1965: Cultural Politics, Adult Education and the English Question* (*London: Lawrence & Wishart, 1997*) (*Kültürel Çalışmaların Ortaya Çıkışı 1945–1965: Kültürel Politika, Yetişkinlerin Eğitimi ve İngilizce Sorunu*).

gerekçedir bu. Ama çalışmanın *tamamını* dikkatle okumak, birbirinden farklı tarihsel dönemlerin basit bir toplamından çok daha fazlasını ortaya çıkarır, ki yazıldığı dönemde de niyeti tartışmasız buydu. Çünkü çalışma, bize "sanat" denen şeyin nasıl ortaya çıktığını ve Batı toplumuyla birlikte 20. yüzyılın ortasında yazarın karşı karşıya olduğu şeye nasıl dönüştüğünü göstermeye çalışır.

Hauser bu konuda işimizi kolaylaştırmaz. Kitap, ne amacına ve yöntemlerine ilişkin bir genel önsöz içerir, ne de önemi ve öne sürdüğü varsayımlar hakkında kısa bir açıklama yapar. Çalışmada ne ("sanat" ya da "üslup" gibi) metnin anahtar kavramlarına dair bir tanım, ne de örneklerini hangi ilkelere göre seçtiğine ilişkin bir savunma mevcuttur. Oysa önsöz niteliği taşıyan bu tür bir malzemenin çalışmaya dahil edilmesi, son yirmi beş yıl içinde sosyal bilimlerde akademik kuramın "refleksivite"sinin[7] bir parçası olmuştur. Kültürün ve sanat tarihinin hem "geleneksel" hem "radikal" addedilebilecek eski geleneklerindeki rehavetin üstüne gitme konusunda gerçek bir ilerleme teşkil etmektedir. Buna karşın Hauser çalışmasının belli bir okuyucu türüne yönelik olup olmadığını bile belirtmez. Argümanlarının ne derece anlaşılır olduğundan adeta bihaberdir. Gerçi çalışmasından isteyen herkes *faydalanabilir*. Fakat üslubunun zorluğu, (özellikle görsel örnekler söz konusu olduğunda) ön bilgi isteyen bazı konulardaki tutumu ve ekonomik, toplumsal, kültürel ve entelektüel tarih gibi çok çeşitli meseleleri tartışması, okuyucunun son derece eğitimli ve Hauser'in temel ilkeleriyle hemfikir olmasını gerektirir. Üstelik metin, bu okuyucunun yazarın soyut, "bağlayıcı mantığı" ile Marksist analitik araçlarının kullanımı arasında ilişki kurmakla daha çok ilgilendiğini de farz eder.

Hauser'in tavrı ve kullandığı retorik de itici gelir, çünkü doktrinerdir. Genelde, özellikle ilk ciltlerde, buyurgan ve tumturaklı bir üslupla yazar. Görünüşe bakılırsa, çalışmasının eleştiriye açık olup olmadığı konusuyla ya hiç ilgilenmemiş ya da pek az ilgilen-

---

7 Felsefe ve sosyal bilimlerde bir disiplin, kuram ya da ideolojinin, araştırma ya da düşünme nesnesi konusunda kullandığı bakış açısı, yöntem ya da stratejileri kendi düşünce veya teorilerine uygulaması. (ç.n.)

miştir. Anlatısının güvenilirliğinden şüphe duyuyormuş gibi de görünmez. Oysa son yıllarda ortaya çıkmış refleksivite kuramı, yazarın kendinden çok emin olduğu bu tür durumlara karşılık, şüpheci yaklaşımları ve "açıklama yanlısı bir tevazu"yu üstün tutmaya başlamıştır. Hauser'in argümanının eleştiriye kapalılığı, büyük ölçüde 1940'ların sonundaki Marksist tarih ve kuramın mizacını yansıtır, ki o dönemde Marksizm taraftarları Marksizm'in –diyalektik materyalizmiyle felsefi olarak su sızdırmaz– "bilimsel" temelinden hâlâ emindiler. Marksist dünya görüşünün doğruluğuna güvenleri tamdı, çünkü bu görüş Marksist ilkeler üzerine inşa edilmiş "gerçek" bir sosyalist toplumun mevcudiyetiyle onaylanmıştı. Fakat bu eleştiriye kapalılık, Hauser'in anlatısındaki kesinliğin gerçek olmaktan ziyade görünüşte bir kesinlik olduğunu gözler önüne serer, nitekim yazarın kendine duyduğu güven 19. ve 20. yüzyıla gelirken temelinden yıkılmaya başlar. Hauser, kültürel analizin *diğer* pek çok kuram ve geleneğini –örneğin Rönesans'ın "liberal" kavramını, Alois Riegl ya da Heinrich Wölfflin gibi sanat tarihçilerinin "biçimci" yöntemini veya daha önce de bahsi geçen Alman idealizminin "toplumsal gerçeklerden kaçış"ını– kupkuru bir eleştiriye tabi tutar. Dördüncü cildin sonunda Marksizm'in *kendisini de* tarihselleştirerek bu işlem neticesinde onu 19. yüzyıla özgü "maske düşüren ideolojiler"in, Nietzsche ve Freud'un ürettiği kuramların yanına ayrı bir madde olarak yerleştirir. Bu şekilde kendisinin –ve Marksizm'in– tarih konusundaki "üstünlüğünün" birçok yönden yetersiz olduğunu, deneme niteliği taşıdığını ve düzeltilmeye ihtiyaç duyabileceğini sezdirir. Bu iması son ciltte, Sovyetler Birliği'nde sanatın ve kültürün yerine ilişkin bölümde önemsizmiş gibi gösterdiği, ama aslında ciddi olan kaygılarına da kısmen yansımıştır.

Hauser, çalışmasına dahil ettiği yapıtlar, sanatçılar, dönemler ya da coğrafi bölgeler konusunda ister istemez son derece seçici davranmış, dolayısıyla seçkisini bir hayli sınırlı tutmuştur. Yoksa Taş Çağı'ndan gelip günümüz sanatını da kapsayacak bir sanat tarihi nasıl yazılabilir? Yine de böyle bir seçkiyi haklı çıkarma çabası ya da onu sadece onaylamak bile, yazarın doktriner üslubunu yumuşatmaya çalışmak olur, ki bu üslupsal özellik, tarihteki

binlerce yılı 500 sayfaya sığdırmaya çalışan ilk iki ciltte bilhassa apaçık ortadadır. Hauser, büyük ihtimalle sadece en önemli olduğunu düşündüğü örnekleri çalışmasına dahil etti. Ne var ki çalışmada bu bile doğrudan söylenmez. Ayrıca anlatısı okuyanda öyle bir etki bırakır ki, okuyucu kapsamlı bir araştırmaya davet edildiğini değil de ders dinlediğini hisseder. Metin ve okuyucu bazen "olgular"ın altında eziliyormuş gibi görünür. Bu durum özellikle Hauser toplumsal ve tarihsel bakımdan kapsamlı bağlamsal malzemeyi metin içinde rastgele kullandığında ya da 19. yüzyıl sonlarını anlatırken ortada belli bir neden olmaksızın Fransa'dan İngiltere'ye ya da Rusya'dan Almanya'ya gidip geldiğinde ortaya çıkar. Marksist bakış açısına rağmen, Hauser'in sanat tarihi ana hatlarıyla şüphesiz oldukça ortodokstur. Anlatısı da geleneksel sanat tarihi terminolojisi kullanımı ve sanat eseri betimleme yöntemleri (gerçi bunlar sayıca bir hayli azdır ve nadiren karşımıza çıkar) ile Büyük Eserler kanonunun savunulmasını temel almıştır. Ayrıca Hauser'in sanat tarihi özellikle Mısır, Bizans ve Babil eserlerini Batı Avrupa geleneğine dahil edişindeki "kültürel emperyalizm"iyle açık biçimde ve hiç pişmanlık duymaksızın "Batılı"dır ya da "Avrupa merkezlidir". Bu nedenden ötürü Marksizm'ine karşın, Edward Said'in eleştirel terimiyle ifade edecek olursak "oryantalist" bir metin olarak değerlendirilebilir.[8]

Tarihsel bakımdan muazzam kapsamı ve sınırlı sayıda eser seçimi göz önünde bulundurulduğunda, Hauser'in çalışmasının resim, heykel ya da baskı türlerine (veya diğer yapıtlara) ilişkin çok az özel "teknik" bilgi ya da analiz sunması şaşırtıcı gelmemelidir. Anlatımının soyutluğu çoğu zaman –"toplumsal üslup" olarak tanımlayabileceğimiz olgu hariç– bu seviyenin altında kalan herhangi bir konunun ele alınmasını imkânsızlaştırır. Burada bahsi geçen toplumsal üslup, Hauser'in belli bir dönemde, belli bir üretici grubuna özgü olduğunu iddia ettiği sürekli bir temsil biçimidir. Bu arada Hauser "üslup" terimini de hiçbir yerde güçlü

8 Bkz. Edward Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (Harmondsworth: Penguin, 1991) (*Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*); Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* (London: Vintage, 1991) (*Kara Athena: Klasik Medeniyetin Afro-Asyatik Kökleri*); *Edward Said, Culture and Imperialism* (London: Chatto & Windus, 1993) (*Kültür ve Emperyalizm*).

bir analize tabi kılmaz. Bunun yerine bu terimden bir sürü farklı ve bazen kafa karıştırıcı anlamın çıkmasına ve bu anlamların başından sonunda dek anlatının tamamına eşlik etmesine izin verir. Ara sıra bazı yapıtları ayrıca ele alsa da, bu hiçbir zaman birkaç paragraftan daha uzun sürmez. Anlatısı, tanıdık üsluplarla ilgili soyut kavramların geleneksel sanat tarihine uygun biçimde tekrarlanıp durmasıyla sürer gider: "Maniyerizm" (gerçi bunun birden fazla türü olduğunu iddia eder), "Barok" (aynı şekilde farklı türleri vardır) ya da "Empresyonizm" (19. yüzyıl Fransası'nda resim, edebiyat, müzik ve tiyatro gibi geniş bir yelpazeye yayılmış bir dizi konuyu ele alırken ayrım gözetmeksizin kullandığı bir terim). Bu analitik ve anlatısal araç, Hauser 19. yüzyıl sonuna geldiğinde güzel sanatlardaki "toplumsal üslubun" –karmaşık tarihsel nedenlerden ötürü– neredeyse hepten çöktüğünü iddia edene kadar devamlılık gösterir. "Sanat tarihi" ancak bu noktadan itibaren görünüşte sıradan bir dünyada yaşayan, ama tamamen yetersiz amaç ve yöntemlerle hareket eden bambaşka bireylere ait eserlerin gerçek tarihine dönüşür. Öne sürülen bu gelişime dair tahayyül ve ipuçları, çalışmanın daha başlarında –sözgelimi Yüksek Rönesans döneminde Michelangelo ve eserlerinden bahsederken– ortaya çıkar. Daha yakın tarihli sanattaki mevcut ayrıntı yoğunluğu, "toplumsal üslupları" homojenleştirirken ayırt edici özellikleri analitik bir indirgemeceliğe tabi tutmaktan kaçınmamız hususunda bizi uyarır. Ne var ki bu durum göz önünde bulundurulduğunda Hauser suçlamalara açıktır, çünkü yeterli tarihi kanıtlar ileri sürülürse, daha önceki soyut kavramlarının da (Gotik'ten daha eski dönemlere kadar uzanan üslupsal isimlendirmeler) aynı şekilde mantığa aykırı olduğu gösterilebilir.

Hauser ve "Yeni Sanat Tarihi"

Hauser'in üreticiler ve ürünler hakkındaki anlatısı, ana akım sanat tarihini büyük ölçüde yeniden üretiyorsa da, her cilt için seçtiği üst başlık (*Sanatın Toplumsal Tarihi*) metnin sıradan ve vasıfsız bir "tarih"ten farklı, muhtemelen daha iyi ya da daha doğru bir şey sunmaya devam edeceği hissini verir. Ancak Hauser'in

çalışması birçok bakımdan sanat tarihinin geleneksel betimleyici terminolojisinin büyük kısmını sadakatle –hatta dogmatik biçimde– sürdürür. Daha önce de belirtildiği gibi, Hauser hem nispeten belli tarihsel dönemlere özgü temsil formları (örneğin "Maniyerist", "Rokoko", "Barok" vb.) için, hem de "tarih ötesi" ya da "çığır açan" anlatım biçimleri için aynı üslup isimlerini kullanır. "Natüralist", "stilize edilmiş", "Klasisist" gibi bu tür üslup isimleri, bir kez daha ortodoks sanat tarihi anlayışını izleyen Hauser'e göre kültür tarihinde yüzlerce yıl nispeten değişmeden kalmıştır. Hauser'in sanat tarihinin genel yöntemlerine *yaptığı* "üslup atama" ve "üslubu dönüştürerek kullanma" olarak da adlandırabileceğimiz yeni analitik katkı, öne sürülen bu tür üslupsal özellikler ile sosyo–ekonomik gelişimdeki bir dizi değişim arasında ilişki kurma çabasıdır. Hauser, sanattaki "gelişim"in ve "ilerleme"nin buna karşılık gelen bir dinamizmle, Taş Çağı'ndan bu yana insan topluluklarının örgütlenmesinde mevcut olan "tarihsel bir mantık"la –anlaşılması güç de olsa– ister istemez ilişkili olduğunu görmek ister ve bunu bize de göstermeye çalışır. Bu tanımlama –ya da karşılıklı ilişki– Hauser'in Marksist "toplumsal" sanat tarihinin temelidir.

Sanat tarihi yöntemlerinin özen isteyen geleneksel "işçiliği", kendine özgü "görsel analiz"in –sanat erbaplığı, Erwin Panofsky'nin "ön ikonografik" ve ikonografik kuralları, sanatçının amacının yeniden yapılandırılması vs.– ölçülü formundan çıkar. İşte Hauser'in anlatısında bu işçiliğin yerine üslup ve sosyo–ekonomik gelişim arasında ilişki kurmaya yönelik çaba geçmiştir.[9] Açıklamalar genellikle son derece soyut bir seviyede gerçekleşir. Birbirinden bariz biçimde farklı ekonomik, kurumsal, siyasal ve sanatsal olgulara ilişkin, "denklik" ya da "uzlaşma" gibi karmaşık ve bazen de tartışmaya bir hayli açık kavramlar kullanılır. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, geleneksel bir eğitim almış pek çok sanat tarihçisinin Hauser'in hedef ve iddiaları karşısında çarçabuk sabrını yitirmesi şaşırtıcı olmasa gerektir. Hauser'in entelektüel ve siyasi gerekçelerine karşı kayıtsız ya da aslında mu-

9 Bkz. Eric Fernie, *Art History and its Methods: A Critical Anthology* (London: Phaidon, 1995) (*Sanat Tarihi ve Yöntemleri: Eleştirel Bir Antoloji*); Marcia Pointon, *History of Art: A Students' Handbook* (London and New York: Routledge, 1994) (*Sanat Tarihi: Öğrenciler İçin El Kitabı*).

halif olan bu sanat tarihçileri –Hauser'in açıklamaları son derece soyut bir seviyede gerçekleştiği ve şüphesiz muazzam boyutlarda olan projesi belli tarihsel ayrıntılara kaçınılmaz biçimde girememediği için– yazarın birçok iddiasını ya aksiyomatik[10] ve dolayısıyla bayağı bulmuşlar ya da bu iddiaların ampirik olarak kanıtlanamaz, dolayısıyla da kısır ve uçuk olduğunu düşünmüşlerdir. Söz konusu sanat tarihçilerin bu yaklaşımları hâlâ devam etmektedir.

1960'lar ve 1970'lerde, Hauser'in tarihiyle ilgili eleştirilerin çoğu şu varsayımı temel alma eğilimindeydi: "Gerçek" sanat tarihi, belli sanat eserleri, bir sanatçının *külliyatı* veya belirlenebilir bir ekol, üslup veya eğilim oluşturduğu düşünülen bir grup sanatçı ya da yapıt üzerine yapılmış ayrıntılı, betimleyici ve analitik bir tür çalışmadır. Sanat tarihinde açıklama ve değerlendirme konusundaki genel sorunlar –sözgelimi "Romantizm"in anlamları ya da soyut bir resimdeki figüratif "özerklik" meselesi– şüphesiz ciddiye alınmaya başlanmıştı. Konferanslarda münazaralar yapılıyor ve çağdaş akademisyenler birbirlerine muhalif sert eleştiriler yayımlıyorlardı. "Sanat tarihi" artık üniversitelerde ders olarak da okutuluyordu ve bu, alana ilişkin temel varsayımların durumu ve önemi, genel olarak kavramlar ve değerler üzerine tartışmaların başladığının bir göstergesiydi. 1980'lerin başlarında İngiltere'deki Open University'de, bilhassa modern sanatla ilgili karmaşık kuramsal ve felsefi sorunları ele alması tasarlanmış bir sanat tarihi bölümü resmen açıldı. Fakat bir grup özel tarihsel örnek olay çalışmasıyla konuya akıllıca yaklaştı.[11] Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ndeki hatalarından biri, "meta-tarihsel" ve kuramsal meselelerini, en azından 1950'lerde ve 1960'larda "doğru düzgün" bir sanat tarihinin örnekleri olarak kabul edilecek örnek olaylarla yeterince ilişkilendirmemiş olmasıydı. Bu –özellikle de Hauser'in metni lisans eğitiminde verim alınacak şekilde kullanılmak isteniyorsa– çok makul bir itirazdı, hâlâ da öyledir. Çünkü Hauser'in genelde yalnızca dolaylı yoldan atıfta bulunduğu sanat eserlerine ilişkin sınırlı bilgiye sahip öğrencilerden, yazarın farz edilen so-

---

10 Kanıtlanmamış ama doğru olduğu kabul edilen kavramlara dayalı olan. (ç.n.)

11 *Modern Art and Modernism: Manet to Pollock* (Milton Keynes: The Open University, 1983) (*Modern Sanat ve Modernizm: Manet'den Pollock'a*). On üç ders kitabı ve ilgili materyal.

yut toplumsal gelişmeler ile bu türden ampirik malzeme arasında kurduğu son derece karmaşık ilişkileri anlamaları ve sonrasında da bunları değerlendirmeye tabi tutmaları beklenir.[12]

Hauser'in amaç ve yöntemlerini bir genel önsözde netleştirmeyi reddetmesinin yanı sıra, (her ne kadar çalışmasının ilerleyen bölümlerinde sarsılsa da) genelde tepeden bakan bir tavır benimsemiş olması, 1980'lerin ortasında Yeni Sanat Tarihi ortaya çıktığında büyük ihtimalle yine eleştirel bir yanıt alacağı anlamına geliyordu. *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni önce geleneksel sanat tarihçileri, soyutlamalarının hamlığı ya da yavanlığı yüzünden, çalışma belli başlı sanat eserleri ile bu eserlerin üretimi ve algılanışı arasında anlamlı bir ilişki kuramadığı için eleştirmişlerdi. Şimdi ise, Yeni Sanat Tarihi'nin yaklaşık son on beş yıldır disiplini yeniden inşa etme girişimlerinden sorumlu, son dönemlerde politize olmuş gruplar tarafından tutucu, cinsiyetçi, ırkçı ve seçkinci olmakla yargılanır. Bu suçlamalar da yine tamamen makuldür. Sözgelimi Hauser –yüzyıl ortasına özgü toplumsal cinsiyeti ve mensubu olduğu sınıf ile siyasi ve akademik eğilimleri yüzünden– kadınların alelade ya da önemli sanatçılar olarak tarihteki varlık ya da yokluklarını sorgulamakla bariz biçimde ilgili değildir. Aynı şekilde, bu konumlara niye geldiklerinin ya da gelemediklerinin sosyolojik nedenleriyle de ilgilenmemiştir ki, bu iki soru feminist sanat tarihçilerini yıllardır meşgul eden belki de en önemli sorunlardır.[13] (Bununla birlikte Hauser, sanata meraklı kitledeki değişimden bahsederken kadınların konumunu birkaç kez ele alır, hatta sanat hamisi ve "ilham perisi" olarak oynadıkları rollere bile zaman zaman değinir. Ayrıca I. ciltte Antik toplumların el sanatları yapıtlarının üretimini anlatırken aniden ve ilginç bir şekilde "kadınlık" ile yaratıcılık meselesi gündeme gelir, ama Hauser basit bir ilişki kurmayı hemen reddeder.)

---

12 Bunu Hauser'in *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* (London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1965) (*Rönesans'ın Bunalımı ve Modern Sanatın Doğuşu*) adlı çalışması ile karşılaştırınız.

13 Bkz. Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Pandora, 1987) (*Eski Hanımlar: Kadınlar, Sanat ve İdeoloji*); Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London and New York: Routledge, 1988) (*Görme ve Farklılık: Kadınlık, Feminizm ve Sanat Tarihleri*).

Hauser benzer şekilde –ama yine tahmin edildiği gibi– sanatsal üretim ve sanatın algılanışında ırk, cinsel yönelim ve etnisite ilgili meselelere ya da bunların önemine karşı da "kör"dür. Oysa bu konuların hepsi, Avrupa ve ABD'de Yeni Sanat Tarihi'yle ilgilenen pek çoklarının "özne konumu"[14] ya da "yaşam tarzı"na ilişkin politika ve teorilerinin çekirdeğini oluşturur. Bununla birlikte sanat tarihi disiplinindeki bu revizyonist aşama, yalnız Yeni Sol'un liberter politikalarını temsil edenleri içermekle kalmaz (ki "sanat"ın doğası gereği seçkinci olduğuna ve onun yerini "popüler kültür"ü oluşturduğu düşünülen imge ve yapıtların alması gerektiğine inanan bazıları da buna dahildir). Metinsel ya da görsel analizdeki yeni akademik teknikler de Yeni Sanat Tarihi'nde, en azından başlarda, önemli bir yer tutar. Bunların çoğu Fransız kökenlidir, bazıları bilimsel olarak nesnel olduğunu iddia eder. Neticede "yapısalcı" ve "post–yapısalcı" yöntem ve felsefeler Hauser'in Marksizm'ini dümdüz eder. Onu "yansıtmacılık",[15] "mekanik indirgemecilik" ve "teleolojik tasarım"[16] gibi analitik olmamışlıklarla sürekli suçlarlar. Ancak yeniden dirilen post–yapısalcı akademik Marksizm de bu oyunu (daha iyi olmasa bile) en az Foucault, Lacan ve Derrida'nın takipçileri kadar iyi oynayabilir. Bu düşünürlerin takipçileri Hauser'in kavram, analiz ve değerlerinin, "İkinci Enternasyonal" ile "Üçüncü Enternasyonal"in Karl Kautsky, Franz Mehling, George Plehanov ve hatta Georg Lukács gibi ideologlarına ait Marksist yöntemlerin yavanlığıyla karaya oturduğunu düşünmektedirler.[17]

Ancak amaç Hauser'in metnini *tarihsel olarak* anlamak ve taşıdığı önemi bu temel üzerinden belirlemektir. Bu çalışmanın sanat tarihi yönteminin baştan sona inşası, "kültürel Marksizm"in

---

14 Bilgi ile iktidar arasındaki ilişkiyle ilgilenen Foucault'ya göre bireyler toplumsal alandaki karmaşık, çoğul ve değişen iktidar ilişkilerine boyun eğerler ve aynı zamanda bu ilişkilerde ve bu ilişkiler aracılığıyla bir özne konumu alırlar. (ç.n.)

15 Yansıtma kuramına göre sanat insanı, hayatı, doğayı ve toplumu bir aynaymışçasına yansıtır. Bu bağlamda sanat yapıtında yansıtılan şeyin "gerçeklik" olduğu iddia edilir. Marksist estetik bu noktada 19. ve 20. yüzyıllarda yansıtma kuramı kapsamında ortaya çıkmış bir realizme dayanır. (ç.n.)

16 Yaşamın, tarihin, varoluşun bir amaca yönelik olduğu iddiasındaki düşünce biçimi. (ç.n.)

17 Bkz. Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977) (*Marksizm ve Edebiyat*).

yeniden canlandırılması ya da benzeri bir şey için uygun bir temel olduğu öne sürülemez; zaten bu tek başına hiçbir kitap için söz konusu değildir. Fakat çalışmanın görmezden gelinen amacı bize kesinlikle şunu söyler: Hauser, Marksizm'in eşsiz bir açıklayıcı potansiyele, bir dizi güvenceye, 1951'de bu disiplindeki diğer her şeyden daha üstün bir grup değere sahip olduğuna inanmıştır. Ama bu güveni, daha kendi metninde sistematik olarak ve gittikçe artan bir şekilde zayıflar. Hauser'in "öz yıkımı" olarak adlandırabileceğimiz bu durum kitabın en ilginç özelliğidir. Muazzam boyuttaki çalışma heterojen ve değişkendir; parçalara ayrılmıştır. Çok sayıda özgün içgörü ve samimi ahmaklıktan oluşur; etkin ve yaratıcı revizyonlarla doludur. Ana akım sanat tarihinin birçok unsurunu hâlinden memnun bir şekilde yeniden üretir. Göz korkutur, azarlar, otoriterdir; ama aynı zamanda sorgulayıcı ve şüphecidir.

Hauser de Marx gibi bazen, işine geldiğinde, "Marksist olmadığını" ilan etmeye hazırdır. Aslında metninde çoğu kez, sanatla toplumsal gelişimi kendi yaptığı gibi ilişkilendirmeye kalkışan *diğerlerini* eleştirecektir. Sözgelimi Wilhelm Hausenstein –Hauser'e göre haksız biçimde– Antik sanatın geometrik üslubu ile erken dönem "tarım demokrasileri"nin komünizmi arasında bir benzerlik olduğunu iddia etmeye yeltenmiştir. Hauser bu tür yanıltıcı ilişkilendirmeleri tekrar tekrar "kaçamaklı kelime oyunları" –hakikate engel olmak ya da onu saklamak için anlam kargaşasından faydalanmak– olarak reddeder. Fakat kendi bağıntıları da ister istemez aynı analitik işlemi sahneye koyar: Önce bir ya da bir grup eserin doğasında mevcut olan bir dizi özellikten (örneğin belirgin bir "toplumsal üslup"tan) faydalanır. Sonra bu özellikleri, belli bir toplumsal gelişimin doğasına özgü olduğu iddia edilen başka bir grup seçilmiş özellikle eşleştirirek bunları organik biçimde "yansıttıklarını", hatta kısmen "oluşturduklarını" öne sürer. Gerçi Hauser, H. Hoernes ve O. Menghin'inkiler gibi, gerekli ve kaçınılmaz ilişkiler varsayan basit ya da "özcü"[18] bağıntıları suç-

18 Türkçeye bazen "esansiyalizm" ya da "esasçılık" olarak da çevrilen özcülük, felsefede belli bir türe dahil her varlığın o türe ait niteliklere ya da özelliklere sahip olduğunu, bu özün kalıcı, değiştirilemez ve sonsuz olduğunu iddia eder. (ç.n.)

lamakta haklıdır. Zira Hausenstein'ın aksine Hoernes ve Menghin "geometrik üslubun karakter olarak kadınsı olduğunu" iddia etmiştirler. Ne var ki Hauser'in kendi analitik yapısı da –ki bu hâliyle adeta bir gökdelendir– özünde aynı tuğlalardan inşa edilmiştir. *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni okuma eylemi, kişinin yazarın o an kurduğu bağıntıyı "sevip sevmemeye" ya da "hoş bulup bulmamaya" karar vereceği bir oyuna dönüşme tehlikesini taşır. Napolyon yönetimindeki devrimci Fransız toplumunun "toplumsal düzeni", bir David resmindeki biçimci ve anlatısal "görsel düzen"le doğruluğu ispat edilebilir şekilde "ilişkilendirilmiş" midir (yani bu toplumsal düzen, bu görsel düzenle doğrulanmış mıdır)? İkisi de aynı ölçüde dönemin Fransız sanatı ve toplumunun bir "gerçeği" midir? Sinema filminin parçalanmış, tersine çevrilebilir zaman ve mekân, 20. yüzyılın başındaki modernliğin "deneysel boyutu"nun "nesnel" bir veçhesi midir? Neticede bu tür iddialar ne "kanıtlanabilir" ne de "çürütülebilir". Biraz sanat eseri gibi olurlar; beğenimize göre severiz ya da sevmeyiz. Aslında bu en nihayetinde Hauser'in anlatısının güvenilirliğinin büyük ölçüde bir "inanç" meselesi olduğunu ya da tarihin amacı ile kültürün anlamına dair belli bir görüşe adanmışlık olduğunu söylemektir. Marksizm 1950'lerin başında toplumsal devrimi destekleyen entelektüellerin ve popüler akımların sadakatini kazanabilmişse de, şüphesiz günümüzde böyle bir destek alamaz. Bunun olası sonuçları karmaşıktır.

Yeni Sanat Tarihi'nin apaçık siyasi türleri kadın, ırk, cinsiyet, popüler kültür ve etnisite sorunlarını, sanat tarihi disiplininin mevcut hâliyle genellikle üretken bir ilişki içine soktu. İşte en azından bu apaçık siyasi türleriyle Yeni Sanat Tarihi, Hauser'in metnindeki bu eksikliklere meydan okur. Ama her ne kadar *Sanatın Toplumsal Tarihi* bu alanı öğrenmede baz alınamıyorsa da –ki alınmamalıdır da– okuyucuya birçok değerli içgörü ve gözlem sağlayabilir. Bu içgörü ve gözlemler, feministlerin, Batı dışındaki kültürlerle ilgilenen akademisyenlerin, gey ve lezbiyen revizyoncuların yanı sıra hayaletleri hâlâ üniversitelerde dolaşan ve sayıları gittikçe azalmakta olan Marksistlerin uğraşlarını desteklemek için kullanılabilir. Hauser'in değerli çalışmasının bir kısmını aynı

şekilde kendi çalışmalarıyla birleştirebilen bu Marksistler, artık Yeni Sanat Tarihi'nde büyük ölçüde unutulmuşlardır.[19] Ama disiplinin kuramsal temellerinin radikal biçimde parçalanışı ile –hem üstün bir entelektüel sistem olarak, hem de kapitalist toplumları dönüştürme aracı olarak– Marksizm'e olan inancın kaybolması, iş Hauser'in çalışmasını değerlendirmeye geldiğinde geriye muğlak bir miras bırakmıştır. Bu çalışma bir yandan sol–liberal Akademi ve kültür için şüphesiz bir ilerlemedir, çünkü artık "sınıf"ın ve "ekonomi"nin toplumsal gelişim ile sanatın önemini tek başına ya da ağırlıklı olarak belirlediğini savunmaz. Öte yandan çağdaş sanat tarihi parçalara ayrılmıştır ve bundan böyle tüm teori ve yöntemleri varsayımsal bir disipliner konumda birleştirebilecek, Jean–François Lyotard'ın ünlü "meşrulaştırıcı üst anlatı"sı[20] –kabul görmüş kapsayıcı bir ilke– gibi *bir şey* içermez. Elbette geçmişte sanat tarihinin birlik ve bütünlük içinde olduğu, saf ve berrak bir altın çağı deneyimlediği bir zaman hiç olmadı. Tanımlama ve analiz yöntemleri her zaman heterojen olmuş, çoğunlukla çekirdek bilgiyi üretenlerin kurumsal düalizmi yansıtmıştır. Bilgiyi üretenlerin çıkarları hem küratöryeldir hem pazara (sanat erbaplığı ve köken avcılığına[21]) yöneliktir. Hem akademik hem pedagojiktir ("üslup ve medeniyet" çalışmaları). Ama 1970'lerin ortalarına kadar disiplin, çalışmaya değer bulunan sanat eserleri kanonundaki genel değişmezlik bakımından tartışmaya açık bir görece bütünlük sergiledi. Bu bütünlük, 1970'lerde ve 1980'lerde medya, sinema ve popüler kültür çalışmalarının tomurcuk vermesiyle birlikte çabucak bozuldu.

Hauser'in metninin büyük bir kısmı alenen Marksisttir, dolayısıyla yöntem olarak "radikal"dir. Daha önce değinildiği üzere, kültürel yapıtlar seçkisi bakımından gelenekseldir, bu yüzden de

---

19 Bkz. (Ed.) A. L. Rees ve F. Borzello, *The New Art History* (London: Camden Press, 1986) (*Yeni Sanat Tarihi*).

20 Lyotard'a göre totaliter sistemler istikrarı ve düzeni sağlamaya çalışır. Bunu da modern toplumlarda "büyük anlatılar" aracılığıyla yapar. Bu "büyük anlatı" din, tarih, bilgi ve özgürleşmeye dair Aydınlanma'dan beri devam eden ve kendi kendini meşrulaştıran anlatımlardır. "Üst anlatı" olarak da bilinirler. (ç.n.)

21 Burada bir sanat eserinin daha önceden kimlerin velayetinde olduğuna dair yapılan kronolojik çalışma kastedilmektedir. Bu tür kronolojik çalışmaların sözgelimi II. Dünya Savaşı sırasında kaçırılan eserlerin bulunmasına büyük katkısı olur. (ç.n.)

"muhafazakârdır". 1980'lerdeki "kültürel Marksizm" ise aksine "estetik değer" konusunda son derece şüpheciydi. Bu estetik değeri ya savunulabilir analitik bir kategori ya da kanonu "güvence altına aldığına" inanılan insani deneyimin esası olarak yorumluyor ve bu iki görüşü de ideolojik yanılsamanın ya da "yanlış bilincin" örnekleri olarak görüyordu. Kanonların tek kelimeyle aldatıcı olduğunu, parti yanlısı tercihlerin tarafsız ve nesnel kategoriler olarak kılık değiştirdiğini iddia ediyordu. Kültürel değer meselesindeki bu tür aşırı görelik, yapısalcı ve post–yapısalcı kuramlar ile alımlama kuramına[22] benzer biçimlerin tipik özelliğiydi. Bu türden bir görelik, 1970'lerden önce faal olan Marksistlerin hiçbir yazısında kendine yer bulmamıştı. Hauser'in metni ise hükümlerle, konudan sapmalar ve derin düşüncelerle doludur. Bunlar yazarın (Akademi'deki Kültürel Çalışmalar'ın ideologları tarafından genelde "burjuvazaya özgü" olarak yaftalanmış) son derece geleneksel beğeni ve değerlerini işaret eder. Theodor Adorno, Herbert Marcuse, A. S. Vasquez, Lukács ile bizzat Marx ve Engels gibi daha önceki etkili Marksist eleştirmenlerin ve kültür yorumcularının çizgisinin aynısıdır ya da ona yakındır.[23] Şaşmaz "sosyolojik yöntemi" ne olursa olsun, Hauser durmadan "insan ruhu" adında gizemli bir fenomeni savunur. Sanatsal niteliğin tarif edilemez olduğuna yönelik inancını vurgular. Hatta görünüşe göre dördüncü cildin sonlarına doğru zaman zaman Marksist "nesnelliğini" peşin hükümlü öznelliğin farklı bir türüyle değiştirmiş gibi görünür, ki bu da Marcel Proust'un düzyazılarında, Henri Bergson'un felsefesinde ya da Sürrealistlerin resimlerinde karşılaşılabilecek türden bir öznelliği çağrıştırır.

Geleneksel kanonik eser seçimine duyulan bu güven ile deneyim ve değerlendirme konusunda sanatta "estetik özerkliğin" savunuculuğuna ek olarak, Hauser Marksist ilke ve yöntemleri kullandıklarını iddia edenlerin yavanlığını da sık sık eleştirir. Gördüğümüz üzere bu bazen (Hauser'e göre analitik karmaşıklığı

---

22 Sanat bağlamında alımlama kuramı, izleyicinin kendine özgü bilgi birikimi ve beklentilerle sanat eserine yaklaşarak onu çözümleme, yeniden yorumlama ve değerlendirme etkinliğidir. (ç.n.)

23 Bkz. Roger Taylor, *Art: An Enemy of the People* (Brighton: Harvester, 1978) (*Sanat: Halk Düşmanı*).

tek bir sosyolojik ya da psikolojik belirleyiciye indirgemek gibi) "varoluşçu" eğilimler sergileyenlere ya da üslup ve sosyo–ekonomik gelişim arasındaki bağıntıları Hauser'in deyişiyle "kelime oyunları" üzerine temellendirenlere yönelik bir eleştiridir. Gerçi Hauser, Riegl ya da Wölfflin gibi tarihçileri, sanat üsluplarında etkili olan "içsel kanunlar" diye "biçimci" bir mefhuma bel bağladıkları için birçok kez eleştirir. Buna rağmen kendisi de gerektiğinde bu kavramın farklı versiyonlarını kullanır. Örneğin "Natüralist" ya da "Klasisist" gibi geniş bir zaman dilimini kapsayan üslup isimlerine ilişkin yapılmış değerlendirmelerin karmaşıklığı üzerine düşünürken şöyle der:

> "Bir sanatın, üslubun ya da janrın çağı ne denli uzun olursa, kendi doğasında mevcut özerk kurallara göre, dış müdahalelere uğramadan devam eden gelişim sürecinin zaman dilimleri de o denli uzun olur. Az çok özerk olan bu zaman dilimleri ne kadar uzun olursa, burada söz konusu olan çetrefilli formların ayrı ayrı unsurlarını sosyolojik olarak yorumlamak da o kadar zorlaşır."

Hauser'in buradaki kendi "kelime oyunu"– "kendi doğasında" ya da "özerk" derken gerçekte neyi kastetmektedir?– bir bütün olarak anlatısının yaradılışını örnekler. Metni tek ya da bileşik bir argüman, değişmez bir dizi kavram ve düşünce veya homojen bir değer ya da amaç sunmaz. Aslında semantik açıklığı çalışmayı pek çok açıdan "postmodern" kılar: Parça parça ve tereddütle okunması en iyisidir. Amaçları ve iddiaları dengelenmemiştir, mantıksızdır ve doğrulanamaz. İki cilt sürmüş on bin yıllık sanat tarihinden, son iki yüz yılı kapsayan 500 küsur sayfaya kadar seyreltilmiş soyut kavramlarla ve çoğunlukla boğularak gidip gelmesi bunun kanıttır. Üstelik retoriği ve tarihsel olarak kapsadığı muazzam alan çoğu kez abartılıdır; üslubu da oldukça tumturaklıdır. Hauser'in çalışması heyecanla yazılmış bir dünya ve fikirler tarihi, insanın toplumsal gelişiminin tarihidir. Aynı zamanda kapsamlı bir sanat ve kültür tarihidir. Bir açıdan Hauser'in kaynakları ve eser seçkisi sınırlı ve son derece taraflıdır. Ama başka

bir açıdan da oldukça kapsamlı ve çeşitlidir. Konuyu ele alış şekli sözde Marksist yöntemiyle çelişir. Metin bize sanat ve sanatın tarihi hakkında bilgi verdiği kadar, Hauser'in (bütün toplumsal cinsiyet, etnisite ve diğer özgüllüğüyle) kendi entelektüel ve sınıfsal yapısı hakkında da bilgi verir.

O hâlde *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni içinde bulunduğumuz çok farklı dönemden –ki çalışma bir yandan da bu farklılığı görünür kılar– bütün bu sundukları için okuyabiliriz. Taş Çağı'ndan Rönesans'a, oradan Romantizm akımına ve Film Çağı'nın şafağına doğru koşarken bazen geriye giden ya da sık sık günümüze sıçrayan Hauser, anlatısını her şeyden önce bir aciliyet hissiyle, "günümüzü anlamada kullanılan bir araç olarak geçmiş" anlayışına duyduğu sadakatle aktarır. Metninde birçok kez –genelde bir kıyaslama olarak kullanımının tarihsel bakımdan adeta anlamsız göründüğü zamanlarda– atıfta bulunduğu film bir araç olarak, Hauser'in sinemada vücut bulmuş günümüz dinamizmi karşısında duyduğu heyecanın göstergesidir. Bu, anlatısına nüfuz etmiş "teleoloji" ya da "zaruri gelişim" gibi kavramları da kısmen açıklar. Çünkü Hauser'e göre günümüzü şu an olduğu gibi yapan, bizi olduğumuz kişiler yapan şey tarihtir; sanatın, toplumsal örgütlenmenin ve genel olarak değişimin tarihidir. Okuyucu *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nin kapağını tükenmiş bir hâlde bu içgörüyü edinmiş olarak kapatırsa, bu çalışmayı okumak için harcadığı zamana ve emeğe kesinlikle değmiştir, ki o zaman en az Hauser kadar bu içgörünün değeri hususunda bir karara varabilir.

I. CİLDE ÖNSÖZ

Jonathan Harris

İçerik ve Kavramlar

Hauser'in ilk cildi, Paleolitik ya da "Taş Çağı"nda insan yerleşimlerinin ortaya çıkışına değinir ve yaklaşık 250 sayfada Orta Çağ'ın sonuna doğru hiç nefes almadan ilerler. "Eski" ve "Yeni" Taş Çağı'nda; Mısır, Mezopotamya, Girit, Yunan ve Roma dönemlerinde sanatın doğası ve konumu üzerine tartışmalara yer verir. Birinci cildin ikinci yarısı, artık malumun ilanı olan homojenleştirilmiş Orta Çağ'ı üç farklı tarihsel döneme ayırır. Tabii ki konunun budanarak kısaca ele alınması her türlü kaçınılmazdır. Buna rağmen diğer ciltlere kıyasla "Antik" sanatın (yani Orta Çağ'dan önceki her şeyin) görselleri makul miktardadır. Daha önce de değindiğimiz gibi, Hauser metniyle ilgili belli görsellere hiçbir zaman atıfta bulunmadığından, okuyucu yazarın üslup ve sosyo–ekonomik gelişimle ilgili pek çok önemli iddiasının örneklendirildiği resimleri bulmak için sayfa karıştırmaya istekli olmalıdır. Şöyle bir göz gezdirmeyle anlaşılacağı üzere Hauser'in dipnotları, artık adeta arkaik görünen referans kaynaklarının büyük kısmı 1940'lardan önce, birçoğu da 19. yüzyılın sonlarında yayımlanmıştır. Çoğu, Orta Avrupalı akademisyenlerin çalışmalarıdır ve Hauser'in belli bir sanat ve kültür tarihindeki kendi köken ve mirasına işaret eder. Bu sanat ve kültür tarihi özellikle "Marksist" değilse bile, şüphesiz insan toplumundaki –görsel ve semantik iletişimin apaçık form ve araçları dahil– bütün unsurların maddi üretim ve tüketim seviyelerinde mecburi bir ortaklık ve karşılıklı bağımlılık içinde olduğuna dair genel inanışa bağlıdır.

Birinci cilde yazılan bu önsözün amacı, metne ilişkin bir yol haritası çizip yol boyunca karşılaşılacak başlıca konu, iddia ve sorunlar için yön tabelaları sağlamaktır. Bununla birlikte bu önsöz, Hauser'in anlatısının kapsamlı bir özetini sunmaz. Daha çok, anlatının biçimini yorumlayıp taşıdığı önemi belirlemek için bir dizi tarihsel, siyasal ve entelektüel kavram önerir. Çünkü tartıştığı sanat eserleri gibi Hauser'in metni de belli bir zaman ve mekânda, belli nedenlerden ötürü üretilmiş, insan elinden çıkma bir yapıttır. Hauser'in tanım ve çözümlemeleri çoğunlukla, anlamı ve önemini herkesin bildiğini düşünerek genelde açıklama gereği duymadığı bir grup anahtar kavrama bağlıdır. "Sınıf" ve "sınıfsal çıkarlar", "ideolojiler" ya da "değerler sistemleri" ile "kültür" ve "toplum" bunların içinde en önemli dört kavramdır. Hauser için "sınıf" ve "sınıf mücadelesi" fikirleri, ilk toplumlar bağlamında önemli hâle gelmiş olmalıdır. Çünkü bu iki fikir, bütün insanlık tarihinin belirleyici etkenlerine yönelik en derin kavrayışı sunma iddiasındaki Marksizmin temel unsurudur. O hâlde Hauser'e göre, "Yeni" Taş Çağı'yla birlikte toplumun "katmanlara ve sınıflara bölünerek ayrıcalıklılar ile temel haklarından yoksun olanlar, sömürenler ile sömürülenler şeklinde ayrışması" çoktan başlamıştır. Ne var ki Hauser, "Eski" Taş Çağı'yla ilgili ilk bölümünün başından itibaren, insan elinden çıkma kültürel ürün türlerini – konut duvarlarındaki resimler ile çanak çömlek ve tüm diğer dekoratif, işlevsel ya da "büyüsel" imge veya yapıtlar– tanımlamak için "sanat"ın kullanılabilecek en uygun ve kesin terim olduğunu da varsayar. Hauser'in, sonraki toplumlara kıyasla ilk insan toplumlarının örgütlenme biçimlerinin son derece "basit" olduğunu ve dolayısıyla "sınıf" teriminin bütün toplumlarda aynı anlama gelemeyeceğini kabul ettiği hâlde "sanat" kelimesini sürekli ve hiç irdelemeden kullanışı analitik bakımdan savunulamaz. Bu terim sadece son üç, dört yüzyılda kazandığı yeni anlamlarla bile çok fazla şey ifade eder. Bu yüzden Hauser'in bu tutumu, ilk insan yapıtı ve imgelerinin konum ve amacını netleştirmekten ziyade bulandırır.

Sınıf teriminde olduğu gibi, Hauser'in "ideoloji" kavram ve kategorisini kullanış şekli de –her ne kadar 1960'larda Marksist-

lerden etkilenerek gelişmiş yapısalcı fikirlere hiç benzemese de– büyük bir önem taşır. Bununla birlikte kavramın tanımı muğlak ve nispeten fazla basit kalmıştır.[1] Metin boyunca fikir ve değerlerin düpedüz "sınıfsal" olduğunu, yani belli toplumsal grupların çıkarlarını yansıttığını ya da onları şekillendirdiğini savunur. Gerçi farklı sınıfların bazen şaşırtıcı biçimde, Geç Roma dönemindeki Hıristiyanlık gibi benzer, hatta aynı "dünya görüşü" ya da "değerler sistemi"ni benimseyebileceğini de kabul eder. "Eski" Taş Çağı'nda bile, bir tür "primitif bir bireyselliğin" var olduğunu savunur. Bunun tanrılara, dünyaya ya da ölümden sonraki yaşama duyulan inanç yoksunluğuna bağlı olduğunu iddia eder. Hauser Mısır bölümünde ayırt edici özelliği erk ve iş gücünün ayrışması olan Yeni Krallık'ın karmaşık toplumuna gelince, sınıfsal çıkarlarda kapsamlı bir katmanlaşmanın meydana geldiğini öne sürer. Bu toplumdaki sanatçıların daha şimdiden "toplumsal bakımdan daha üst sınıflar"a ait olduklarını, "nispeten gelişkin bir sınıf bilinci" edindiklerini savunur. Elbette her ne kadar kadının tanımlanabilir bir "toplumsal sınıf" olarak konumuyla (1970'lerin feminist–sosyalistlerinin önem atfettikleri bir konu) özellikle ilgilenmese de, Hauser kadınların Antik toplumlardaki statülerinin veçhelerine dikkat eder. Yunan şiirinde aşk temasına ilişkin görüşleri, Euripides'in Medeia destanını "evlilik hayatıyla ilgili bir aile dramı gibi" gören belki de ilk yaklaşımdır. Bunun yanı sıra, Gotik dönemdeki şövalye kültürü ve "aşk kültü" üzerine olan sonraki bir bölümde, toplumsal cinsiyetle ilgili kapsamlı ve ilginç fikirler yer alır.

Hauser'in metni –kitapta bahsi geçen görsel sanatlar bakımından radikal biçimde seçici olmasına rağmen– şiir, nesir, felsefe ve sonraki ciltlerde tiyatro, müzik, opera ve son olarak sinemaya yönelik kapsamlı tartışmaları da dahil edecek şekilde kültürün bu alanının çok dışına çıkar. Dolayısıyla *Sanatın Toplumsal Tarihi* "fikirler tarihi" olarak da görülebilir. Hatta, her ne kadar bazen

---

[1] Karşılaştırma için Louis Althusser'in *Lenin and Philosophy and Other Essays*'inde (New York: Monthly Review Press, 1971) (*Lenin ve Felsefe*, İletişim Yayınları) yer alan "Ideology and Ideological State Apparatuses" ("İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları") adlı çalışmasına ve Nicos Hadjinicolaou'nun *Art History and Class Struggle* (London: Pluto Press, 1979) (*Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*) adlı çalışmasına bakınız.

söz konusu tartışmaların çoğunu, anlattığı görsel sanatların gelişim sürecinin "arka plan"ı olarak okumak cazip gelse de, metni tarihsel bir "kültürel çalışmalar" için bir tür temel bile içerir. Bununla birlikte, (tarihsel bir kategori ya da "sağduyu" içeren bir gerçeklik olarak) "sanat"ı sürekli gittikçe baskıcı ve karmaşık bir hâle gelen "kültür" ile "toplum"un karşısına koyan Hauser'in argümanında yeni bir düalizmi sezinlemek de olasıdır. Gerçi elbette bunu yaparken bu olguların iç içe geçişini ve karşılıklı bağımlılığını özellikle göstermeye çalışmaktadır. Buna rağmen görünüşe göre birinci ciltte birkaç kez "kültür"ü sanatsal değer ve uygulamaların kemikleşmesiyle aynı kefeye koyarak böyle bir gelişmeyle "Yeni" Taş Çağı'nda karşılaştığını iddia eder. Hauser bu gelişimle sonradan Mısır ve Mezopotamya'daki aristokratik toplumsal düzende, daha sonradan ise Romanesk dönemin "tamamen 'otoriter ve zorlayıcı kültür'"ünün homojen ve kendi kendine yeterli görünümünde karşılaşıldığını öne sürer.

Hauser'in argümanında, sanatsal üsluplarının belli toplumsal sınıfların ideolojileri ya da dünya görüşleriyle ister istemez ilişkili olduğu görüşü kadar önemli olan bir başka fikir de, bütün üslupların gelişimsel olarak birbirine bağlı olduğu inanışıdır. İnsanlık tarihindeki toplumlar gibi, "Tarih Öncesi natüralizmi" olarak adlandırdığına benzer üsluplar da, ancak kendilerinden önce ya da sonra gelen üsluplarla ilişkileri bakımından anlam taşır, hatta ancak böyle gerçekten anlaşılır hâle gelir. Fakat Hauser, böyle bir üslupsal değişimin sonunda açık ve tek yönlü bir "ilerleme"-nin ("gelişim" diye ifade eder) geldiğini *öne sürmemeye* de dikkat eder. Karmaşıklığı gittikçe artan toplumlarda üslubun toplumsal sınıfla olan ilişkisi, böyle bir yargı ya da inanışın mümkün ya da gerekli olabilmesi için fazla anlaşılmazdır. Bununla birlikte Hauser, Taş Çağı kültürlerinin sanat sosyolojisi için özellikle önemli olduğunu iddia eder. Çünkü bu dönemin sanatları "sonraki kültürler"e kıyasla toplumsal koşullarla çok daha açık biçimde ilişkilendirilebilir. "Bu sonraki kültürlerin formları, daha eski bir dönemden alınmış ve hâlihazırda kısmen kemikleşmiştir, genellikle de yeni ve hâlâ canlı formlarla ayrılmaz biçimde kaynaşmış hâldedirler." Buna karşılık Hauser için toplumsal sınıfların oluşu-

mu ile mücadelesindeki gelişmeler –Marksizm'in tarih anlayışı ve toplumun geleceğinin *merkezinde yer almaları* nedeniyle– ister istemez "ilerlemeci"dir. Hauser bu gelişmelerin, sosyalizmi getirme potansiyeline sahip modern proletaryanın oluşumuna öncülük ettiğine inanır.

Hauser, sanattaki ilk üslupsal değişimin, "Eski" Taş Çağı "natüralizmi"nin yerini "Yeni" Taş Çağı'nın "geometrik stilizasyonu"nun almasıyla gerçekleştiğini söyler. Bu değişime, avcı-toplayıcı toplumdan tarım toplumuna geçiş eşlik eder. Örneğin bu tarım toplumunda, yiyecek ve giyecek için gerekli "gerçek" bir geyik betimleme ihtiyacı (ve becerisi) kaybolmaya başlamıştır. Hauser "natüralizm"-den, "ampirik gerçekliğin" betimlenmesini anlar ve bunun karşısına görsel formun kasten soyutlanmasını ve sadeleştirilmesini koyar. "Yeni" Taş Çağı ile Roma İmparatorluğu'nun düşüşüyle birlikte Antik dönemin sonu arasında, sanatın "ampirik gerçekliği" betimlemek ile onu soyutlayarak sadeleştirmek arasında gidip geldiğini iddia eder. Hauser, bazen yetenek ve eğilimlerin gerçekten de tarihte *kaybolup gittiklerini* söylediği hâlde, bu "gidip gelme" hiçbir gelişim ya da ilerleme anlayışını beraberinde getirmez. Bunun meseleye dahil edilmesi, yani tarihte bazen böyle yetersizliklerin ortaya çıktığının belirtilmesi, şüphesiz geri adım atmaktır. Bizler, birbirini takip eden üslupsal gelişimi "gerekli" ve "yenilikçi" olarak (19. yüzyılın Rönesans ve Aydınlanma'ya yönelik bakışıyla ilgili Hauser'in öne sürdüğü "teleolojik" bir görüş) anlamaya tam koşullanmışken Hauser bu sefer de 'Barok', 'Rokoko' ya da 'Empresyonist' gibi normalde sadece 16. yüzyıl sonrasının kültürüyle ilişkili kullanılan terimleri kafa karıştırıcı biçimde Antik sanatın evrelerini (örneğin "Geç Roma empresyonist" duvar resmi) tarif ederken kullanacaktır, ki bu kullanım sanat tarihini birbirini takip eden evreler olarak gören metnin anlatısını bozar.

Hauser'in "natüralizm" ile natüralizmin ilk halkların kültür ve toplumuyla olan ilişkisini tarifi pek çok açıdan ciddi tartışmalara açıktır. "Sanat"ı onların görsel temsil ve yapıtlarını tarif etmek için kullanışı analitik ve tarihsel olarak ne kadar yanıltıcıysa (sonuçta bu terim modern anlamıyla ancak Rönesans'ta ortaya çıkmıştı), Taş Çağı insanlarının varsayımsal algıları ile bunları

görsel ve semantik olarak betimleme becerileri arasındaki ilişkiye dair açıklaması da aynı şekilde düpedüz dayanaktan yoksun varsayımlara ve totolojiye (örneğin "Paleolitik sanatçı ise henüz gerçekte ne görüyorsa onu resmeder...") dayanır. Görsel algı ile görsel algının hem bilişsellik hem de grafiksel temsil kabiliyetiyle ilgili yayımlanmış sonraki araştırmalar, Hauser'in açıklamalarını naif ve son derece güvenilmez kılar.[2] Hauser, Taş Çağı sanatı ile "çağdaş primitif ırkların sanatsal üretimi" arasında bir kıyaslama da yapmaya çalışır. "Her şeyin hâlâ doğrudan gerçek hayatla ilişkili olduğu; hâlâ yeni ile eski, gelenek ile modernlik arasında prensipte özerk form ve farklılıkların olmadığı" Taş Çağı'nda da benzer toplumsal ve kültürel koşulların bulunduğunu iddia eder. Tahmin edilebileceği gibi, böyle bir "primitivizm"in ayırt edici özelliği olan "görsel algıda birlik" ile modern sanatın "ancak bir yüzyıllık mücadeleden sonra ulaştığı" dışavurumculuk arasında sağlam bağlantılar olduğunu savunur. Antropolojik idealizasyonların yanı sıra kötü ya da hiç var olmayan bir akademisyenliğe dayalı bu varsayım ve tespitler, zorlu modernist sanat tarihi geleneğinin bu ticari stoğu, Hauser'in geleneksel Avrupa etnomerkezciliğini[3] gözler önüne serer.[4] Hauser'in Marksist ve dolayısıyla tahminen emperyalizm karşıtı bakış açısı göz önünde tutulursa, ne kadar "iyi niyetli" olursa olsun, bu iddialardaki dogmacılık ve yavanlığa maalesef yazarın ilk ciltteki tepeden bakan açıklayıcı tonu eşlik eder. Bununla birlikte Hauser, mesela Orta Çağ'ın son döneminde ortaya çıkan "Gotik" adlı sanat kavramının ne anlama geldiği meselesini ele alırken, sanat tarihinin yöntemlerine ilişkin ciddi sorular sormaya başlar.

---

2 Bkz. Ernst Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969) (*Sanat ve Yanılsama*).

3 Bir kimsenin başka toplumların kural ve değerleri konusunda yargıda bulunurken kendi toplumunun kural ve değerlerini kullanması. (ç.n.)

4 Bkz. Flora E. S. Kaplan (Ed.), *Museums and the Making of 'Ourselves': The Role of Objects in National Culture* (Leicester: Leicester University Press, 1994) (*Müzeler ve "Kendimizi" Yaratmak: Ulusal Kültür Nesnelerinin Rolü*).

Hauser'in hiç irdelemediği "sanat" terimine çalışması boyunca duyduğu güven, yazarın insan yaşantısının aşkın ve "ruhani" özüne olan inancının belirtisidir. Hauser, tarih boyunca üretilmiş "yüksek" sanatın, yaratıcılık ve ifade derinliği potansiyeli anlamına geldiğini ve bunu somutlaştırdığına inanır. Sanat, sınıflar arasındaki özel ekonomik ve toplumsal ilişkilerle koşullanmış belli toplumların bir ürünü olduğu hâlde, sanatsal kazanımlar her zaman ve herkes için geçerli anlam ve değerler temsil edebilir. Bu görüş Yeni Sanat Tarihi'nin pek çok destekçisi tarafından mistifikasyon olarak görülecek olsa da, bu kadar açık ve sık ifade etmedikleri hâlde çok sayıda eski Marksist, Hauser'in bu "hümanist" görüşünü paylaşıyordu.

Hauser metninin birçok yerinde bu yargısına ilişkin kesin bir tutum takınır. Antik Doğu toplumlarının kültüründen bahsettiği bir yerde, bir eserin "estetik niteliği"nin "siyasi özgürlük ve baskının sunduğu alternatifler"le ya hiçbir ilgisi olmadığını ya da pek az ilgisi olduğunu belirtir. "En görkemli sanat eserleri"nden bazılarının tam da bu –Mısır ve Mezopotamya'dakiler gibi– en totaliter ve en hoşgörüsüz toplumlardan çıktığını iddia eder. Buna herhangi bir kanıt ya da terim için herhangi bir tanım sunmaksızın, "Eski" Taş Çağı'nda –ki bu terime ilişkin de hiçbir tanım ya da açıklık getirmez– "estetik duygusu aracılığıyla iletişim kurma veya estetik bir duyguyu dışavurma" dürtüsü söz konusu olmasa da, MÖ 6. ve 7. yüzyıllardan itibaren sanatsal formların "bağımsız", "amaçtan yoksun" ve "bir ölçüde özerk" olduklarını, "tinsel uğraş" işlevi gördüklerini ileri sürer. O hâlde, normalde yalnızca 19. yüzyıl sonlarında modern sanatın gelişimiyle ilişkilendirilen "Sanat, sanat içindir", Hauser'in iddiasına göre çoktan, hatta Karanlık Çağlar'dan yüzlerce yıl önce ortaya çıkmıştır. Büyük sanatın niteliği, diye devam eder, "basit sosyolojik reçeteler"le açıklanamaz; sosyolojik çalışmaların yapabileceği en fazla "sanat eserindeki bazı unsurların izlerini çıkış noktalarına kadar takip etmektir."

Hauser, ona göre neyin "ortalama" ya da "vasat" olduğu hakkında nasıl bir açıklama yapmıyorsa, geçmişteki hangi eserlerin "en iyi" olduğuna ilişkin bir açıklama da yapmaz: Girit'in "sanat tarzı, geride köklü ve kalıcı bir etki bırakamayacak kadar hafif ve düzdür." MÖ 900 ila 700 yılları arasında Dipylon'da Attika tarzındaki köylü sanatı "pseudo–tektonik bir dekorasyon"a dönüşerek bozulmuştur. Bu sırada, Batı'daki barbar istilalarından sonraki dönemde kültür genel olarak "Klasik Antikiteden beri görülmemiş bir seviyeye düşerek yüzlerce yıl ortaya bir şey çıkarmamıştır." Hauser'in bütün bu yargıları adamakıllı savunacak kadar yeri olmayışının suçunu kısmen hafiflettiğini kabul etsek bile, takındığı retorik tutum bu tespitleri harici bir incelemeye tabi tutmadaki gönülsüzlüğünü hissettirir. Buyurgan sesi pek çok yerde otoriterleşir. Akademik bakımdan üstünlüğü karşı çıkılmaz olarak yansıtılır. Kanonu ortodoks bir yaklaşımla yeniden üretmesi ve sanat tarihinin en geleneksel terminolojisini refleksif olmayan bir tutumla kullanmasının yanı sıra, Hauser'in Büyük Sanat'a ve onun vazgeçilmez bir özelliği olan kelimelerle tarif edilemezliğine olan inancı da sanat tarihinin geleneksel seçkinciliğine karşı olmaktan çok, bu seçkincilikten yana olduğunu ortaya çıkarır.

Görünüşe göre bu estetik yargıların, üslup ve sosyo–ekonomik koşullar arasındaki –Hauser'in Marksist yöntemini oluşturmuş– korelasyonlarla ya pek az ilgisi vardır ya da hiç yoktur. Hauser'deki bu çözümleme ve değerlendirme faaliyetleri genelde, birbiriyle ilişkisiz ve çatışma hâlindeki dünyalarda yer alıyormuş gibi görünür. Yine de yeniden belirlediği büyük sanat eserleri kanonu, soyut üslupsal özellikleriyle birlikte bu korelasyon çalışması için seçilmiş, üstünde öncelikli olarak durmaya değer görülmüş eserlerdir. Her ne kadar Hauser için Antik tarih sanat üsluplarının gelişimi, bu üsluplar arasında bir gidip gelme olup bu üslupların üretildikleri sosyo–ekonomik örgütlenme biçimleriyle ilişkili olsa da, Hauser kültürün belli özelliklerini bunun ve tarihte bundan sonra gelecek olan her şeyin adeta kalıcı bir unsuru olarak kabul eder. Örneğin, Paleolitik Çağ'ın sonundan itibaren resimsel temsilin üç temel formunun da –taklitçi (natüralist), informatif (piktografik işaret) ve dekoratif (soyut süsleme)– geliştiğini ve

12. yüzyıla kadar çeşitli görünümlerle kültür içerisinde var olmayı sürdüreceklerini iddia eder. Daha önce belirtildiği gibi, Hauser, genellikle Rönesans sonrası sanatla ilişkilendirilen akımların sıfat olarak daha erken tarihli bir kültüre de uygulanabileceğini savunur. Örneğin Girit saray sanatındaki "rokoko" unsurundan bahseder. Helenistik sanat barok, rokoko ve klasisist evrelere sahipken Gotik sanatın üslupsal ideallerinin –"doğaya sadakat ile hissiyat, duyusallık ve hassasiyette derinlik"– ise 20. yüzyılın başındaki modern sanatta güçlü biçimde faal olmayı sürdürdüğünü söyler. Hauser'in büyük sanatının –"tarih üstü" değilse bile– "tarih ötesi" karakterine olan bakış açısı, Yunan epik şairlerinden bahsederken dile getirdiği şu ifadesiyle özetlenebilir: "Her kültürel dönemin kendi Homeros'u, 'Nibelungenlied'i, bir 'Chanson de Roland'ı vardır."

Kültürel değerin inkâr edilemez kalıcı unsurlarına, insan ruhunun aşkınsallığına ve yaratıcılığın gizemli doğasına duyulan inancın işareti olan bu tür bir görüş, sanatsal üslubun toplumsal örgütlenmeler içinde gömülü olduğuna dair kapsamlı açıklamalarda –ki bunlar Hauser'in metninin esas kısmını oluşturur– kendine daima yer bulur. Bunlar, Hauser'in "bireyci ve anarşist toplumsal dokular"ın gelişimiyle ilişkilendirdiği "Yeni" Taş Çağı sanatının natüralizmi ile Mezopotamya sanatının Mısır'ınkine kıyasla "daha az değişken ve daha durağan karakteri" arasında bir dağılım gösterir. Hauser, Mezopotamya toplumunun dışa dönük ve dinamik ticareti ile finansa dayanan ekonomisini göz önünde bulundurunca Mısır'la aralarındaki bu farklılığı anlamakta zorlanır. Korelasyonun getirdiği zorlukların yanı sıra, ilişkilerin net biçimde tanımlanmasının güçlüğünü de vurgular. Açıklamasının en büyük önemi belki de gittikçe sıklaşan ve derinlik kazanan bu sorunsallaştırmalarında yatar. Örneğin, buna benzer bir diğer zor problemin, Yunan toplumunda karşılaşılan "demokrasinin liberalizmi ve bireyciliğinin, Klasik üslubun ciddiyeti ve intizamı ile arasındaki zıtlık" olduğunu söyler. "Klasisizm"in anlamları metnin çoğunda ara ara Hauser'in zihnini kurcalamaya devam edecektir. Çünkü bu durup durup dönülen bir "üslup" ya da bir dizi motiftir ve birbirinden farklı tarihsel dönemlerde pek çok

toplumsal grup tarafından kullanılmıştır. Bunların içinde belki de en göze çarpanı, Fransız İhtilali'nin meydana geldiği toplumsal gruptur.

Hauser, "demokratik" olarak nitelendirilen toplumların gelişiminin aslında sanat tarihi ve sanat sosyolojisine büyük bir meydan okuma sunduğunu söyler. Çünkü böyle karmaşık ve birbirinden farklılaşmış kültürlerde "bireysellik ile topluluk ruhuna artık birbirinin alternatifi olarak bakılamaz; bunlar ayrılmaz biçimde birbiriyle bağlantılı görülür. Bu karmaşık durumda sanattaki üslupsal etkenler hakkında doğru sosyolojik tahminlerde bulunmak gittikçe zorlaşır." Ancak Hauser, sanatla sosyo–ekonomik gelişimi ilişkilendirirken karşılaşılan analitik zorluk silsilesine ilişkin açıklamanın yanı sıra, bir grup cevap da sunmak zorundadır. Bu paragraflardaki buyurgan ve otoriter tonu, Marksizmin analitik protokollere ve epistemolojik kesinliğe duyduğu güveni temsil eder. Ancak, sanatın doğasının toplumsal olarak şekillendirildiğine ilişkin bu yorumlar "retorik", yani ikna edici bir tartışma yöntemi olarak, Hauser'in estetik niteliğe ilişkin kestirip atan yargılarındaki koşullanmış karakterin aynına sahiptir. Bu iki grup açıklama da "sorgulayıcı" olmaktan çok "tepeden inme"dir. Bizi "düşünmeye" davet etmektense onlara "inanmamızı" gerektirirler. Çoğunlukla üst düzey soyutlamalara meyleden ve belli görsel malzemeye gelişigüzel değinen ya da hiç değinmeyen Hauser'in iddiaları, itinayla açıklanmış argümanlar olmaktan ziyade mutlak hakikatmiş gibi sunulur. İşte bunlara bazı örnekler:

> Neolitik köylü artık avcının keskin duyularına gerek duymaz; gözlem duyarlılığı ve yeteneği körelir. Hem üretim yöntemlerinde hem de biçimci, son derece yoğunlaştırılmış ve stilize edilmiş sanatında diğer becerileri –en önemlisi de soyutlama ve mantıklı düşünme becerisi– önem kazanır.

> Hesiodos'un eserinin tarihi önemi, toplumsal gerilim ve sınıfsal karşıtlığın ilk edebi anlatımı olmasından kaynaklanır. ... Bu, işçi sınıfının sesini edebiyatta ilk duyuşumuzdur.

'Alman İdealizmi'nin 19. yüzyıldaki işlevi neyse, Platon'un İdealar kuramının da 4. yüzyıl Atina'sındaki toplumsal işlevi odur: Realizm ve görelik tartışmaları için ayrıcalıklı azınlığa donanım sağlar. Sonuçta bu tür bir yaklaşım her zaman, realizmde haklı olarak kendileri için tehlikeli olabilecek bir yaklaşım gören egemen azınlığın lehine işler. Oysa hâkim çoğunluğun realizmden korkmak için bir nedeni yoktur.

Hauser'in iddialarındaki bu çok çeşitlilik, okuyucuyu yazarın kültür ve toplum tarihinin birçok alanındaki bariz üstünlüğüne tabi kılma eğilimindedir. Başka bir Hauser dışında kim bu kadar çok yorum ve analizin güvenilir olup olmadığına karar verebilir? Belli alanlardaki uzmanlar Hauser'in konusunu –örneğin Romanesk mimari, Yunan epik şiiri ya da Mısır gömü odalarını– ele alışına ilişkin bir görüş geliştirebilirler. Ancak metninin özü –önemi– akademik olarak birbirinden farklı *bütün* bu konuları birlikte ele alıp kesintisiz bir tarihsel ve analitik anlatı dokumasıdır. Bir eleştirmenin dikkat çektiği üzere, yazarın her sayfasından adeta içgörü dolu derin yaklaşımlar fışkırmaktadır. Ama Hauser'in iddialarına bu şekilde yaklaşmak şüphesiz anlatısını tüm ayrıntılarıyla birlikte zaten "doğru" kabul etmiş olmamızı gerektirir. Ne var ki yazarın anlatısına olsa olsa *inanmayı* isteyebiliriz.

Bu ayrıntının haklılığı uygulamada tartışmaya açık kalırsa, Hauser'in analiz ve yorum ilkelerinin benimsenmesi de açıklamalarla ispatlamaktan ziyade, estetikle ilgili yargılarında olduğu gibi, bir inanç meselesi olarak kalmaya devam eder. Neticede kişinin *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ne yönelik tavrını, sınıf mücadelesinin sürekli gelişimi olarak Marksist tarih anlayışına ve birbiriyle çatışan ideolojilerin vücut bulmuş hâli olarak Marksist kültür anlayışına karşı olumlu ya da olumsuz duyguları belirleyecektir. Sözgelimi pek çok okuyucu, Hauser'in bir üslubun –mesela Antik natüralizmin– gelişmemesine bahane olarak beylik bir "geri kalma" kavramına sığınmasına tahammül edemeyecektir. Hauser, bu kavramın ister istemez ya da doğal olarak toplumsal örgütlenmedeki bir değişikliğe "karşılık geldiğine" inanır. Aynı

şekilde, anlatması dört cilt sürmüş 10.000 yıllık tarih boyunca, sanatta ne olmuş olursa olsun, Hauser'e göre açıklamanın bir kısmında "burjuvazi daima yükseliştedir." Marksizm sadece gelecekteki komünist toplumun gerçekten "demokratik" olacağına inandığı için, (ister çağdaş ister Atina gibi geçmişten bir toplum olsun) özgürlük sunduğu iddiasındaki bütün gerçek toplumların aslında yapısal ve baskıcı eşitsizlikleri maskelediğine dikkat çeker Hauser. Ne var ki analiz biçimlerinden herhangi biri ya da hepsi, önünde sonunda kendi klişelerinden meydana gelmiş buna benzer bir sözlük oluşturur, ki bu klişeler onları yaratanlarla aynı değerleri paylaşanlar için büyük ihtimal nesnel hakikatler olarak görülmeye devam etmektedir.

Bununla birlikte Hauser'in Marksizm'inin sadece ya da öncelikli olarak akademik veya entelektüel bir yöntem olmadığını hatırlamak önemlidir. Diğer ciltlerdeki sanat tarihi anlatısında, çağdaş toplumun siyasal ve kültürel durumu hakkında defalarca doğrudan parantez açar. Günümüze dair sembolik bir konu olan sinema filmine göndermeler ile Hauser'in durup durup sinemaya dönme ihtiyacı, bu meselenin anlatıyla olan daimi ilişkisinin bir belirtisidir. Hauser sinemadan, daha diğer ciltlere gelmeden, ilk kez birinci ciltteki "frontalite" ve Mısır sanatında teatrellik tartışması sırasında bahseder. Geç Roma sanatıyla sinemasal temsiller arasında yaptığı sonraki kıyaslamalar, bağlantıları analitik bakımdan zayıf bile görünse, Hauser'in geçmişle geleceği birbirine bağlamaya yönelik güçlü arzusuna işaret eder. Hauser'in yaşadığı çağ ve coğrafyadakinden çok farklı bir sanatla ve çok farklı toplumlarla ilişkili olan "sanatçı" kategorisi de ilk ciltte yazar için, tartışmaya açık bir şekilde, örtük bir sembolik öneme sahiptir. Hauser her ne kadar Antik ve Orta Çağ toplumlarındaki üreticilerin toplumsal konum ve işlevleriyle ilgili değişikliklere karşı aslında çok dikkatliyse de (çalışmasının bu yönü çok değerlidir), "sanatçı"yı proleterin bir tür canlı örneği olarak soyutlayıp idealize etmeye de meyillidir. Örneğin, Antik Mısır'da kültür ve toplumun baskıcı olduğunu ve bu yüzden sanatçının "amaçlarının gerçekleştirilmesine gösterilen dirence" karşı çalışmak zorunda olduğunu söyler. "Bu dirençler uygun görülmemiş motifler, top-

lumsal önyargılar, izleyici kitlesinin hatalı yorumları ile ya bu dirençleri asimile etmiş ya da onlara açıkça başkaldırmış amaçlardır." Hauser, üreticilerin kişiliklerindeki ve eğitimin gerçekleştiği kurumlarla olan ilişkilerindeki dönüşümleri genelde dikkatli ve farklılaşmış bir tavırla anlatır. Fakat metnindeki bu yaklaşıma rağmen "düzene karşı çıkan kahramansı sanatçı"yı anlatımının tipik örneği olarak seçebiliyorsa, o hâlde yazarın hiç irdelemediği, tarifsiz ve aşkınsal bir değer atfettiği "sanat" kavramına yaklaşımı da, tek bir sınıfın eşi benzeri görülmemiş biçimde herkese toplumsal özgürlük getirme gücüne sahip olduğu Marksist anlayış kadar Romantik ve idealisttir.

Birinci cilt, Orta Çağ olarak bilinen dönemin sonuyla biter. Hauser'in bu dönemin yaklaşık bin yıllık ekonomik, toplumsal, entelektüel ve sanatsal karakterindeki bariz farklılıkları göstermeye çalışarak, kaçınmak için elinden geleni yaptığı başlı başına tarihsel bir klişedir bu. Ancak "Gotik natüralizm"in gelişmesi ile modern sanatsal bireyciliğin başlangıcına ilişkin açıklaması, nasıl bir Marksist bakış açısına sahip olursa olsun, ortodoks sanat tarihiyle genel bir uyum içindedir. Bu, eleştiri mahiyetinde bir gözlem değildir: Hauser'in ticari kapitalizmin doğuşu ve onun 13. ve 14. yüzyıllarda Güney Avrupa'da natüralist anlatıma yönelik bir eğilim ve yeteneğin yeniden ortaya çıkışını sağlaması arasındaki ilişkiye dair yazdığı toplumsal tarih, genel sanat tarihini kasıtlı biçimde bozma ya da eleştirme olarak değil, ona yapılmış bir iltifat ya da ek olarak anlaşılmalıdır. Buna rağmen Hauser'in Marksizm'i, hem sanatsal üsluplar ile sosyo–ekonomik gelişim ve değişim arasındaki çetrefilli bağlantıları gösterme, hem de bu tür analizlerin olası zorluk ve tehlikelerini işaret etme çabasındaki iddialı bir amacın etrafında döner. Bunun dışında Hauser sanatın toplumsal tarihine ilişkin başka pek çok önemli bakış açısı da geliştirir. Sanatçıların eğitim ve çalışmaları için toplumsal kurumların gelişimi, bunların önemi ve bir bütün olarak –Geç Orta Çağ'da Katolik Kilisesi manastırları gibi– toplumun örgütlenmesindeki rolleri apaçık ve çok önemli bir örnektir. Bir sanat "izleyicisi"nin gelişimi ve bu kitlenin yavaş yavaş büyümesiyle birlikte bunun tıpkı Antik Doğu'daki "görgülü ve müşkülpesent

sanat erbabı seçkin sınıf" –Hauser'in iddiasına göre Rönesans hümanistlerinin selefleri– gibi belli bir uzmanlık gerektiren özel uzantıları... Bunlar birbiriyle yakından ilgilidir.

Daha önce değinildiği üzere, Hauser'in bir üretici kategorisi olarak sanatçı "kurumu" diye adlandırılabilecek şeye gösterdiği dikkat de, bu toplumsal tarihin son derece önemli bir veçhesidir. Hauser, genelde Geç Orta Çağ ve Rönesans'ta tamamen yeni gelişmeler olarak görülen şeylerin aslında çok daha eski sanat ve toplumlarda mevcut olan tür, ideal ve değerlerin tarihsel olarak "yeniden icadı" olduklarını iddia eder. Bunun bir örneği "yabancılaşmış ve toplum dışına itilmiş biri olarak sanatçı"dır. Antik dünyadaki Euripides'in aslında ilk "modern" şair olduğunu, çünkü Euripides'in gerçek başarıdan yoksun olduğunu ve dehalara özgü bir yalıtılmışlık hâli sergilediğini, kamusal bir rol üstlenmeyi reddettiğini, kısacası proto–Romantik olduğunu öne sürer.

Bununla birlikte sanat tarihindeki en önemli gelişimin "sanat için sanat"ın gelişimi olduğunu da dile getirir. Bu safhaya, resim ve heykeller artık ritüel veya propaganda dışında bir amaçla yapılmaya başlandığında ulaşılmıştır. Hauser, bu değişimin ilk kez Ionia'da, MÖ 6. ve 7. yüzyıllarda meydana geldiğine inanır. Bu iddiadaki yüreklilik, Hauser'in metninin en iyi ve en kötü yönlerini gösterir: Bir yanda anlatısının heyecanı ve dinamizmi, bir sürü çarpıcı iddiası olan bir kuşak vardır. Öte yanda ise böyle iddiaların gerçekten inanılır olabilmeleri için muhtemelen hiçbir zaman yeterince temellendirilemeyeceği hissi... Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* genellikle sanat tarihinin bir tür Narnia'sı gibi görünür. Kanıtlarla desteklenebilecek gerçek tarih kadar keyif alınacak bir fantaziler dünyasıdır.

Teşekkürler

Bu önsözü hazırlarken, kendi öz geçmişimin Hauser'in metni ile 1951'den günümüze kadarki sanat tarihine ilişkin açıklamalarıma ne kadar sızmış olduğunu farkettim. Bu özgeçmişte etkili olmuş iki kişiden bahsetmek ve onlara teşekkür etmek isterim: Eric Fernie, bana sanat tarihçisi olarak aldığım ilk düzgün işi vermeye dünden razıydı. Marcia Pointon ise şuna dikkatimi çeken ilk kişi oldu: Burjuvazi gerçekten de daima yükselişte.

Editör Notu

Dipnotlardaki Latince kısaltmalarla ilgili açıklama: Günümüzde yaygınlığını yitirmiş olan Latince temelli atıf dizgesi, Türkçedeki kısaltmalarla karşılandığında olası karışıklıklara yer vermemesi adına özgün metinde kullanıldığı hâliyle bırakılmıştır.

Ibid. – Latince ibidem'in kısaltmasıdır. "Aynı yerde" (a.y.) anlamında kullanılır. Bir kaynağa atıfta bulunulduktan hemen sonra aynı yazarın aynı yapıtına atıf yapıldığında kullanılır. Sayfa numarası da aynıysa yeniden sayfa numarası belirtilmez.

Op. cit. – Latince opere citato'dan kısaltılmıştır. "Yukarda anılan/adı geçen yapıt" (y.a.g.y.) anlamındadır. Dipnotlar arasına başka kaynaklar girdikten sonra aynı kaynağa yapılan ikinci atıfta kullanılır.

Loc. cit. – Latince loco citato'nun kısaltmasıdır. "Yukarda belirtilen yer" anlamındadır. Loc. cit. kısaltmasında da, araya başka kaynaklar girdikten sonra aynı kaynağa atıfta bulunulur ancak sayfa numarası aynıdır.

Passim. – Bir kitabın belirli bir sayfasına atıfta bulunmak yerine kitabın kendisine atıf yapılıyorsa, baskı yılından sonra bu ifade kullanılır.

ff. – Bir atıfta verilen sayfa numarasından sonra devam eden sayfaların da alıntılamaya dâhil olduğunu gösterir. "Ve devamı" anlamında (v.d.) olarak da yazılır.

BİRİNCİ BÖLÜM
TARİH ÖNCESİ ÇAĞLAR

1.
ESKİ TAŞ ÇAĞI BÜYÜSÜ VE NATÜRALİZM[1]

Altın Çağ efsanesi çok eskidir. Geçmişe duyulan bu büyük saygının sosyolojik nedenini tam olarak bilmiyoruz; kabile ve aile içi dayanışmadan ya da imtiyazlı sınıfların ayrıcalıklarını kalıtıma dayandırma çabalarından kaynaklanıyor olabilir. Ancak sebebi ne olursa olsun, eski olan her şeyin daha iyi olduğu hissi hâlâ o kadar güçlüdür ki, sanat tarihçileri ve arkeologlar kendilerine en çok hitap eden sanat üslubunun en eskisi olduğunu kanıtlamaya çalışırken tarihi tahrif etmekten bile kaçınmazlar. Bazıları –sanatı gerçekliğe hükmeden ve onu kendine tabi kılan bir şey olarak görmelerine ya da onu doğaya teslim olmanın bir aracı olarak deneyimlemelerine göre– en eski sanatsal faaliyetin katı biçimci ilkelere, doğanın stilizasyonuna[2] ve idealleştirilmesine, bazıları ise nesnelerin doğal hâllerinin yeniden üretimine ve korunmasına dayandığını ilan eder. Başka bir deyişle sanat tarihçisi ve arkeologlar, otokratik ve muhafazakâr ya da liberal ve yenilikçi belli görüşlere göre ya geometriksel dekoratif sanat formlarını ya da doğayı taklit eden natüralist formları daha eski olarak kutsar-

---

1 Sanatçıların gözle görülür dünyayı gördüklerine sadık kalarak betimleme çabasına natüralizm denir. Bu terim Türkçede bir dönem "doğacılık" ya da "doğalcılık" olarak kullanılmış olsa da, "natüralizm" terimi yıllar içinde kanıksandığı için çeviride bu kullanım tercih edilmiştir. (ç.n.)

2 Sanatta stilizasyon, "bir motifi ayrıntılarından arındırarak sadeleştirme" anlamına gelir. İlk dipnotta belirtilmiş nedenlerden dolayı bu terime karşılık "üsluplaştırma" kelimesi tercih edilmemiştir. (ç.n.)

lar.[3] Primitif sanattan günümüze kalabilmiş eserler, oldukça açık bir biçimde ve araştırmalar ilerledikçe gitgide artan bir şiddetle, natüralizmin daha eski olduğunu ileri sürer. Öyle ki yaşamdan ve doğadan uzak bir sanatın önceliğine ilişkin bir kuramda ısrarcı

---

3 Bu antitez, bu tartışmanın ve onun arkeoloji için taşıdığı esas önemin -ALOIS RIEGL'in (*Stilfragen*, 1893) (*Üslup Sorunları*), Semper'in "sanatın tekniğin ruhundan doğduğu" öğretisini irdelediği- arka planını da şekillendirir. GOTTFRIED SEMPER'e göre (*Der Stil in den Technischen und Tektonischen Kuensten*, 1860) (*Teknik ve Tektonik Sanatlarda Üslup*) sanat zanaatın yan ürününden ve malzemenin kendine özgü niteliğinden, nesnenin kullanım tarzı ve uygulama amacından doğmuş bu dekoratif formların özünden başka bir şey değildir. Bu görüşe karşıt olarak Riegl her türlü sanatın, hatta dekoratif sanatların bile doğayı taklite dayalı natüralist bir kökeni olduğunu ve sanat tarihinin başında geometrik biçimde stilize edilmiş formların kesinlikle var olmadığını, bu formların kısmen ilerleyen tarihlerde görüldüğünü ve son derece gelişkin bir sanatsal hissiyatın yaratımı olduğunu vurgular. Bu gözlemlerinin sonucunda Semper'in ileri sürdüğü, kendisinin ise "Darwinizmin kültürel yaşam alanına aktarılması" diye adlandırdığı mekanik-materyalist kurama karşı çıkar. Riegl'in öğretisi "sanat yaratan düşünce"ye dayanır. Buna göre sanatsal formlar sadece ham malzeme ile araç gerecin gereklerine uymaktan doğmaz; formlar tam da bu maddi koşullara karşı, belli bir amaca yönelik "sanatsal niyet" (*Kunstwollen*) mücadelesinde var olur ve hayata geçirilir. Riegl'i bu noktada zihinsel ve maddesel olana, içeriğe ve ifade içimlerine, istence ve istencin temeline dair diyalektik tartışmasına dahil ettiği -ve tamamen çürütemeyip aksine Semper'in kuramını tamamladığı- sistemli düşünce tüm sanat kuramı için büyük bir önem taşır.

İdeolojik olarak bölünmüş iki düşünce ekolünden birine ya da ötekine bağlılık, akademisyenlerin arkeolojik kuramlarının her yerinde kendine yer bulur. ALEXANDER CONZE ("Zur Gesch. Der Anfaenge Griechischer Kunst" ["Yunan Sanatının Başlangıcı Üzerine"], *Sitzungsberichte der Wiener Akademie*, 1870, 1873—*Sitzungsberichte der Berliner Akademie*, 1896.—*Ursprung der Bildenden Kunst* [*Görsel Sanatların Kökeni*], 1897), JULIUS LANGE (*Darstellungen des Menschen in der Aelteren Griech. Kunst*, 1899) (*Antik Yunan Sanatında İnsan Temsilleri*), EMMANUEL LOEWY (*Die Naturwiedergabe in der Aelteren Griech. Kunst*, 1900) (*Antik Yunan'da Doğanın Yeniden Üretimi*), WILHELM WUNDT (*Elemente der Voelkerpsychologie*, 1912) (*Halk Psikolojisinin Unsurları*), KARL LAMPRECHT (*Bericht ueber den Berliner Kongress fuer Aesthetik und allg. Kunstwiss.*, 1913) (*Estetik ve Genel Sanat Araştırmaları Berlin Kongre Raporu*), muhafazakâr akademisyenler ve üniversite hocaları olarak bu isimlerin hepsi, doğayı ve sanatın başlangıcını birbirine geometrik süsleme ve teknik işlevselcilikle bağlamaya meyillidir. Aslında bu isimler, Loewy ya da geç dönemlerindeki Conze gibi natüralizmin önce geldiğini kabul etseler bile yine de en eski natüralist eserlerde dahi perspektif ve mekânsal derinlikten yoksunluk, frontalite, grup düzeninin bir kenara bırakılması ve resimsel unsurların bütünleşmesi gibi sözde "arkaik" sanatın en önemli üslupsal özelliklerinin varlığını kanıtlamaya çalışarak bu kabullenişin önemini azaltmaya uğraşırlar. Öte yandan ERNST GROSSE (*Die Anfaenge der Kunst*, 1894) (*Sanatın Başlangıcı*), SALOMON REINACH (*Répertoire de l'Art Quaternaire* [*Kuvaterner Sanatı Rehberi*], 1913.—"La Sculpture en Europe" ["Avrupa'da Heykel"], *L'Anthropologie*, V-VII, 1894-1896), HENRI BREUIL (*La Caverne d'Altamira* [*Altamira Mağarası*], 1906.—"L'âge des Peintures d'Altamira" ["Altamira Resimleri Çağı"], *Revue préhistorique*, 1906, I, s. 237-249) ve takipçileri G. H. LUQUET ("l'Art Figuré" ["Sanatın Kökeni"], *Jahrb. fuer praehist. u. ethnogr. Kunst*, 1926, s. 1 ff.—*L'Art Primitif* [*Primitif Sanat*], 1930.—"Le Réalisme dans l'art patéolithique" ["Paleolitik Sanatta Realizm"], *L'Anthropologie*, 1923, XXXIII, s. 17-48), HUGO OBERMAIER (*El Hombre fósil* [*Fosil İnsan*], 1916.—*Urgeschichte der Menschheit*, 1931.— Altamira, 1929), HERBERT KUEHN (*Kunst und Kultur der Vorzeit Europas* [*Tarih Öncesi Avrupa'sında Sanat ve Kültür*], 1929.—*Die Kunst der Primitiven* [*Primitif Sanat*], 1923), M. C. BURKITT (*Prehistory* [*Tarih Öncesi*], 1921. —*The Old Stone Age* [*Eski Taş Çağı*], 1933), V. GORDON CHILDE (*Man Makes Himself, 1936*) (*Kendini Yaratan İnsan*) natüralist sanatın önce geldiğini hiç çekinmeden kabul eder ve tam da ondaki "arkaik olmayan" eğilimi, onun mutlak doğallığını ve canlılığını vurgularlar.

olmak gittikçe zorlaşır.[4]

Ama Tarih Öncesi natüralizmiyle ilgili en dikkate değer şey, natüralizmin ona kıyasla çok daha fazla primitif bir izlenim bırakan geometrik üsluptan daha eski oluşu değil, sanatın modern çağlarda katettiği bütün kendine özgü gelişim aşamalarını önceden ortaya koyması ve asla akademisyenlerin saplantılı bir şekilde iddia ettikleri gibi geometrik ve katı biçimci bir sanat, sadece içgüdüleri temel alan, durağan bir tarihsel olgu olmamasıdır. Doğaya duyduğu dolaysız sadakatten, daha atik ve canlı, adeta izlenimci bir tekniğe doğru gelişim gösteren, formların hâlâ biraz katı ve acemice biçimlendirildiği bir sanattır bu. Nihai görsel izlenime nasıl resimsel, anlık ve bariz biçimde kendiliğinden bir form verileceğine dair gittikçe artan bir kayrayışı gösteren bir süreçtir. Çizimin doğruluğu, gitgide zorlaşan yaklaşım ve bakış açılarında, anlık hareket ve jestte, cesur kısaltım ve kesişimlerde yetkinleşmeyi hedeflemiş bir ustalık seviyesine çıkar. Bu natüralizm kesinlikle sabit ve değişmez bir formül değil, gerçekliğin betimlenişinde her tür anlatımı kullanan ve görevini bazen yetersiz biçimde, bazen de büyük bir beceriyle yerine getiren değişken ve canlı bir formdur. Ayrım gözetmeksizin içgüdülere dayanan doğal hâl çok eskilerde kalmıştır, ama katı sanatsal formüllerin oluşturulduğu o kültürel evreye kadar katedilecek daha çok yol vardır.

Sanat tarihindeki garip bir durum yüzünden kafalarımız muhtemelen iyice karışacaktır, çünkü bu Tarih Öncesi sanat ile çocukların yaptıkları resimler ya da daha çağdaş primitif ırklara ait çoğu resim arasında bir benzerlik yoktur. Çocukların çizimleri ile çağdaş primitif ırkların sanatsal üretimi rasyoneldir, duyumsal değildir: Çocuk ya da primitif sanatçı ne biliyorsa onu gösterir, gerçekte gördükleri şeyi göstermezler; nesnenin görsel olarak organik bir temsilini değil, kuramsal olarak yapay bir temsilini ortaya koyarlar. Cepheden bakışla profilden bakışı ya da yukarıdan bakışı birleştirir, nesneyle ilgili bilinmeye değer olanlar dışında geriye hiçbir şey bırakmaz, biyolojik açıdan ve kullanışlı

4 Belki de en zor durumda olan kişi ADAMA VAN SCHELTEMA'dır (*Die Kunst unserer Vorzeit*, 1936) (*Tarih Öncesi Sanatı*), çünkü ideolojik olarak en tutucu, ama söz konusu akademisyenlikse en yetkin arkeologlardan biri odur.

olup olmaması bakımından önem taşıyan unsuru vurgular; ama kendi içinde ne kadar etkileyici olursa olsun, bulunduğu bağlamda doğrudan rol oynamayan her şeyi yok sayarlar. Öte yandan Eski Taş Çağı'nın natüralist çizimleriyle ilgili tuhaf olan şey, bu çizimlerin görsel etkiyi dolaysız ve saf bir form olarak, tüm entelektüel düzeltme ve kısıtlamalardan bağımsız olarak vermesidir. Öyle ki ilerleyen yıllarda sanatta buna benzer bir şeyle karşılaşabilmek için modern Empresyonizm'e kadar beklememiz gerekir. Bir Degas ya da Toulouse–Lautrec resmine gelinceye kadar bir daha benzerine rastlamayacağımız türden, bize modern şipşak fotoğrafları anımsatan hareket çalışmaları keşfederiz; öyle ki Empresyonizm'den habersiz gözler için bu resimlerde kötü çizilmiş ve anlaşılmaz bir şeyler vardır. Yine de Paleolitik Çağ ressamı, modern insanın yalnızca çetrefilli bilimsel aletlerin yardımıyla keşfedebileceği zarif gölgelendirmeleri çıplak gözle görebiliyordu. Bu tür bir yetenek, dolaysız duyumların yerini kısmen kavramcılığın[5] katılığı ve durağanlığına bıraktığı Yeni Taş Çağı'nda çoktan yok olmuştu. Paleolitik sanatçı ise henüz gerçekte ne görüyorsa onu resmeder; nesneye baktığı belli bir anda, belli bir bakış açısıyla alabileceğinden başka hiçbir şeyi betimlemez. Henüz ne çeşitli resimsel unsurlardaki görsel heterojenlik ve kompozisyonun rasyonel yöntemleri ile çocukların yaptıkları resimler ve primitif ırkların sanatından aşina olduğumuz üslupsal özellikler hakkında, ne de profilden bir silüete bakarak bir yüz ve *en face*[6] göz elde etme tekniği hakkında bir şeyler bilir. Görünüşe bakılırsa Paleolitik sanat, modern sanatın ancak bir yüzyıllık mücadeleden sonra ulaştığı görsel algıda birliği, hiç uğraşmadan elde etmiştir. Yöntemlerini kesinlikle geliştirir, ama onları değiştirmez; gözle görülebilir olanın ve olmayanın, görünenin ve bilinenin düalizmi ona tamamıyla yabancıdır.

Bu sanatın nedeni ve amacı neydi? Israrla kayda geçirilip tekrarlanan bir yaşama sevincinin dışavurumu muydu? Yoksa oyun içgüdüsünün tatmin edilmesi ve süslemelerden keyif almak mıy-

5 Kavramın, onu bildiren sözden farklı bir varlık olduğunu ve gerçeğin zihinde bulunmadığını ileri süren öğreti, konseptüalizm. (ç.n.)

6 Fransızca "karşıdan". (ç.n.)

dı? Boş yüzeyleri çizgi ve formlarla, motif ve süslerle kaplama dürtüsü müydü? Boş zamanın bir ürünü müydü, yoksa belli bir pratik amacı mı vardı? Buna bakınca yaşam mücadelesini kolaylaştıracak bir oyuncak ya da alet, bir afyon ve lüks eşyası veya silah mı görmemiz gerek? Bunun kısır ve asalak bir ekonomik düzeyde yaşayan; besinini üreteceğine toplamak ya da avlamak zorunda kalan; görünüş itibarıyla hâlâ primitif bir bireysellik seviyesinde; örgütlenmenin neredeyse hiç olmadığı istikrarsız bir toplumsal yapıda; birbirinden kopuk topluluklar hâlinde yaşayan ve hiçbir tanrıya, dünyaya ve ölümden sonraki yaşama inanmayan primitif avcıların sanatı olduğunu biliyoruz. Tamamen hayatta kalmaya dayanan bu çağda, belli ki her şey hâlâ yiyecek bulmanın etrafında dönmektedir ve sanatın besin sağlama dışında bir amaca hizmet ettiği yolundaki bir düşünceyi haklı çıkaracak hiçbir şey yoktur. Tersine bütün belirtiler, bunun bir büyü uygulamasının aracı olduğuna ve dolayısıyla doğrudan ekonomik hedeflere yönelmiş, tamamen pragmatik bir işlevi olduğuna işaret eder. Görünüşe bakılırsa bu büyünün dinden anladığımız şeyle hiçbir ortak yanı yoktu. Dualardan yoksundu, hiçbir kutsal gücün önünde eğilmiyordu ve herhangi bir inanca ait öteki dünyaya özgü ruhani varlıklarla bağlantılı değildi, dolayısıyla gerçek bir dinîn asgari koşulu olarak betimlenen şeyi karşılamada başarısızdı.[7] Gizemden yoksun bir yöntemdi, sıradan bir işlemdi; fare kapanı kurmamız, toprağı gübrelememiz ya da ilaç almamız gibi, mistisizm ve ezoterizmle pek az ilgisi olan yöntemlerin nesnel bir uygulamasıydı. Resimler, bu büyünün teknik donanımının bir parçasıydı; avın içine düşmesi gereken "tuzak"tı. Daha doğrusu hayvanı çoktan yakalamış olan tuzaktı, çünkü resimler hem temsil hem de temsil edilen nesne, hem bir dilek hem de o dileğin gerçekleşmesiydi. Paleolitik avcı ve ressam, resimdeki şeye sahip olduğunu, tasvir edilmiş nesne üzerinde güç kazandığını düşünüyordu. Asıl hayvanın resimde betimlenmiş hayvan gibi, gerçekten öldürüldüğüne inanıyordu. Ona göre resimdeki temsil, istenen sonuç için oturup beklemekten başka bir şey değil-

7 E. B. TYLOR: *Primitive Culture* (*Primitif Kültür*), 1913, I, s. 424.

di; gerçek olay, önünde sonunda büyülü örnek eylemden sonra gerçekleşmek zorundaydı. Daha doğrusu, her ikisi de birbirinden yalnızca zamanın ve mekânın sözümona düşsel aracıyla ayrılmış olduğu için, gerçek olay zaten örnek eylemin içinde mevcuttu. Dolayısıyla bu kesinlikle simgesel olarak birbirinin yerine geçen işlevler meselesi değil, amaca yönelik eylem meselesiydi. Hayvanı öldüren düşünce değildi, mucizeyi gerçekleştiren inanç değildi; büyüyü meydana getiren eylemin kendisiydi, resimsel temsildi, resmin gerçekten silahla vurulmasıydı.

Paleolitik ressam kayaya bir hayvan resmedince gerçek bir hayvan üretmiş oluyordu. Ona göre hayaller ve resimler âleminin, resmin ve salt taklidin dünyasının henüz kendine ait, ampirik gerçeklikten farklı ve ayrışmış, özel bir alanı yoktu. Daha bu iki farklı dünyayla yüz yüze gelmemişti; birini ötekinin doğrudan, farklılaşmamış devamı olarak görüyordu. Sanata yaklaşımı, Lévy–Bruhl'ün 'Siyu Kızılderilisi'ninkiyle[8] aynı olurdu. Bu Kızılderili, taslak hazırladığını gördüğü bir araştırmacı için şunu demişti: "Bu adamın pek çok bizonumuzu kitabına koyduğunu biliyorum. Bunu yaparken oradaydım ve o zamandan beri hiç bizonumuz yok."[9] Sıradan gerçekliğin doğrudan devamı olarak bu tür bir sanat dünyası anlayışı, ilerleyen yıllardaki "gerçekliğe karşıt bir şey olarak sanat" anlayışının üstünlüğüne rağmen asla bütünüyle yok olmaz. Yaptığı heykele âşık olan Pygmalion efsanesi, böyle bir zihinsel yaklaşımdan çıkar. Çinli ya da Japon ressamlar, bir dal ya da çiçek resmettiklerinde de benzer bir yaklaşımın kanıtı görülür. Burada resmin amacı, Batı sanatındaki eserler gibi yaşamın bir özeti ya da idealleştirilmesi, basite indirgenmiş veya düzeltilmiş hâli olmak değil, sadece gerçek hayattaki bir ağacın dalı ya da çiçeği olmaktır. Sanatçıların eserleriyle olan bağları ve resim ile gerçeklik, görünüş ile oluş, kurmaca ile yaşam arasındaki ilişkilerine dair Çin hikâyeleri ve peri masalları da aynı fikri iletir. Örneğin bu peri masalları, bir resimdeki figürlerin bir kapıdan gerçek doğaya, gerçek yaşama geçtiklerini anlatır. Bütün bu örneklerde sanat ile

[8] Kitaptaki "Kızılderili" ifadesi yazarın kendisine aittir. (ç.n.)

[9] LÉVY–BRUHL: *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures* (*İlkel Toplumların Zihinsel Fonksiyonları*), 1910, s. 42.

gerçek arasındaki sınır bulanıklaşmıştır. Ama İlk Çağ uygarlıklarının sanatında iki dünyanın devamlılığı kurmaca içinde kurmaca iken, Eski Taş Çağı resminde bu yalnızca sanatın hâlâ tamamen yaşamın emrinde olduğuna dair basit bir olgu ve kanıttır.

Paleolitik sanata dair başka hiçbir açıklama –örneğin dekoratif ya da ifadeci olduğu– ileri sürülemez. Pek çok bulgu resimlerin her şeyden önce çoğunlukla mağaraların "süsleme" amaçlı olması imkânsız, erişilemeyen, karanlık köşelerinde tamamen saklı hâlde bulunmaları nedeniyle bu tür bir yorumu yalanlar. Palimpsest[10] gibi üst üste oluşları daha en başından herhangi bir süsleme amacını eleyerek bu tür açıklamaları boşa çıkarır. Ne de olsa ressamlar resimleri üst üste yapmaya zorlanmamışlardı. Yeterince yerleri vardı. Tam da bu bir resmin ötekinin üstüne binmesi durumu, resimlerin göze estetik haz vermek için yapılmadığını işaret eder. Buradaki en önemli unsur, resimlerin bazı mağaralarda ve o mağaraların bazı kısımlarında, belli ki özellikle büyüye uygun olduğu düşünülen belirli noktalarda yer almasıdır. Süsleme amacı, estetik duygusu aracılığıyla iletişim kurma veya estetik bir duyguyu dışavurma dürtüsü söz konusu olamazdı, çünkü resimler sergilenmekten çok gizlenmişti. Aslında daha önce de değinildiği üzere, sanat eserinin ortaya çıkmasında iki farklı güdü rol oynar: Bazı sanat eserleri sadece var olmak için, bazıları ise görülmek için üretilir.[11] Dinî sanat, yalnızca Tanrı'nın şerefine üretilmişti. Ama dinî sanatın da, sanatçının kalbine ağırlık yapan yükü az çok hafifletmek için üretilmiş sanat eserinin de ortak noktası, Erken Taş Çağı'nın büyüsel sanatı gibi gizlilik içinde yapılmasıdır. Amacı sadece büyünün işe yaraması olan Paleolitik sanatçı yine de, her ne kadar estetik niteliği yalnızca pratik sonucuyla düşünse de, eserinden belli bir estetik haz alacaktır. Bu durum en net primitif halkların ritüel danslarındaki taklit ve büyü arasındaki ilişkide kendini gösterir. Hayal ürünü olandan ve taklitten alınan haz, tıpkı bu danslarda olduğu gibi dinî amaçlı eylem içinde erimiştir. Böylece Tarih Öncesi ressamı,

---

10 Orta Çağ'da tekrar değerlendirilmek amacıyla üstüne yazılan el yazması sayfası. (ç.n.)

11 WALTER BENJAMIN: "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" ("Teknik Olanaklarla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"), *Zeitschrift fuer Sozialforschung*, 1936, V, s. 45.

resmin büyü yapma amacına teslim olsa da, hayvanları ayırt edici özellikleriyle, zevk alarak resmedecektir.

Bu sanatın –en azından ressamın bilinç seviyesinde– estetik değil, büyüsel bir sonuçla ilgili olduğunun en sağlam kanıtı, bu resimlerdeki hayvanların genelde mızrak ve oklarla delinmiş olarak resmedilmesinde ya da eser tamamlandıktan sonra gerçekten bu tür silahlarla vurulmuş olmasında yatar. Şüphesiz bu, temsilî bir öldürmeydi. Paleolitik sanatın büyüsel eylemlerle ilişkili olduğu hayvan kılığına girmiş insan figürü temsillerinin bulunmasıyla sonunda kanıtlandı; bunların çoğu besbelli büyüsel–taklitçi dans performanslarıyla ilgiliydi. Bu resimlerde –örneğin Trois-Fréres'de– büyüsel bir amacı yoksa epey anlaşılmaz olacak insan-hayvan karması masklarla karşılaşırız.[12] Palaeolitik resmin büyüyle bağlantısı, bize en çok bu sanatın natüralizmini açıklamada yardımcı olur. Amacı modelin bir eşini yaratmak olan –yani sadece ona işaret etmek, onu taklit etmek, kendini ona benzetmek değil de kelimenin tam anlamıyla onun yerine geçmek, onun yerini almak olan– bir temsil, ancak natüralist olabilir. Büyüyle canlandırılacak hayvanın amacı, resimdeki hayvanın sureti olarak ortaya çıkmaktı. Ama bu sadece, suret aslına sadık kalmışsa ve özgünse gerçekleşebilirdi. Bu sanatı natüralist olmaya mecbur bırakan şey, tam da bu büyü amacıydı. Modeliyle hiçbir benzerlik taşımayan resim yalnızca hatalı değil, anlamsız ve amaçsızdı.

Sanat eserlerinin ilk kanıtlarıyla karşılaştığımız büyü çağından evvel, bir büyü–öncesi evresinin olduğu varsayılır.[13] Artık oturmuş ritüelleri ve formülleşerek harikalar yaratan teknikleriyle tamamen gelişmiş büyü çağına, el yordamıyla ilerleyen kontrolsüz, pratik eylem ve salt deney dönemiyle hazırlanılmış olmalıdır. Büyülü formüller sistemli hâle getirilmeden önce işe yaradığını kanıtlamak zorundaydı. Sadece tahmin sonucu ortaya

---

12 Büyü olarak Paleolitik sanat yorumu için bkz. H. OBERMAIER: *Reallexikon der Vorgesch.* (*Tarih Öncesi Sözlüğü*), 1926, VII, s. 145 ve *Altamira*, s. 19–20. H. OBERMAIER–H. KUEHN: *Bushman Art* (*Buşman Sanatı*), 1930, s. 57. H. KUEHN: *Kunst und Kultur der Vorzeit* (*Tarih Öncesi Sanatı ve Kültürü*), s. 457–475. M. C. BURKITT: *Prehistory* (*Tarih Öncesi*), s. 309-313.

13 ALFRED VIERKANDT: "Die Anfaenge der Kunst" ("Sanatın Başlangıcı"), *Globus*, 1907. K. BETH: *Religion und Magie* (*Din ve Büyü*), 2. Baskı, 1927.

çıkmış olamazlar; bilinçli biçimde aranmamış olsa da adım adım gelişmek zorunda kalmış olmalıdırlar. Büyü öncesi insanı, suret ve orijinal olan arasındaki bağlantıyı muhtemelen tesadüfen keşfetti, ama bu keşfin onun üzerinde çok büyük bir etkisi olmuş olmalıdır. Belki de, benzer şeylerin birbirine bağlı olmasına ilişkin aksiyomuyla, tüm büyü dünyası ilk başta bu deneyimden doğdu. Daha önce vurgulandığı üzere sanatın ön koşulu olan iki temel fikir, yani benzerlik ve taklit fikri ile yoktan var etme fikri –aslında yaratıcı sanat olasılığının ta kendisi– büyü öncesi deney ve keşif çağında gelişmiş olabilir.[14] Mağara resimlerine yakın pek çok yerde bulunan ve görünüşe göre gerçek bir elin izinden meydana gelmiş el resimleri, muhtemelen ilk insana yaratım –*poiein*– fikrini verdi ve de cansız ve yapay olan bir şeyin, canlı ve gerçek bir şeye gayet benzeyebileceği ihtimalinin farkına varmasını sağladı. Elbette bu oyunun başta ne sanatla ne de büyüyle ilgisi vardı. Önce bir büyü aracına dönüşmek zorundaydı, ancak ondan sonra bir sanat formuna dönüşebilirdi. Çünkü bu el izleri ile Eski Taş Çağı'nın en primitif hayvan temsilleri arasındaki uçurum bile öyle geniştir, ikisi arasındaki olası bir geçiş döneminden kalma o kadar az kayıt vardır ki, formlarla oynarken ortaya çıkmış dolaysız ve sürekli bir sanat formunun gelişimini varsaymamız pek mümkün değildir. Bu durumda dışsal bir bağlantının söz konusu olduğu sonucuna varmamız gerekir ve bu, ne olursa olsun, suretin büyüsel işlevi olacaktır. Buna rağmen o oyuncu, büyü öncesi formların bile natüralist bir eğilimi vardır; gerçekliği mekanik de olsa taklit ederler ve hiçbir şekilde soyut, dekoratif bir ilkenin dışavurumu olarak düşünülemezler.

2.

YENİ TAŞ ÇAĞI ANİMİZMİ[15] VE GEOMETRİZM

Natüralist üslup, Paleolitik Çağ'ın sonuna kadar, başka bir deyişle binlerce yıllık bir dönem boyunca hüküm sürdü; Eski Taş

[14] G. H. LUQUET: "Les Origines de l'Art Figuré" ("Figüratif Sanatın Kökeni"), *IPEK*, 1926.

[15] Doğada canlı cansız her şeyin bir ruhu olduğunu kabul eden inanış. (ç.n.)

Çağı'ndan Yeni Taş Çağı'na değin hiçbir değişiklik olmadı. Yeni Taş Çağı'ndaki değişim ise bütün sanat tarihindeki ilk üslup değişikliğiydi. Bu dönemin başlamasıyla birlikte her tür deneyime açık natüralist yaklaşım, yerini sanatçının kendini ampirik gerçekliğin zenginliğinden yoksun bırakmaya yatkın olduğu az çok geometrik bir stilizasyona bıraktı. Modelin ayrıntılarına sevgi ve sabırlı bir özenle eğilen betimlemelerle doğaya sadık temsiller yerine, bundan böyle her yerde modeli yeniden üretmekten çok hiyeroglifler gibi onu imleyen şematik ve geleneksel işaretlerle karşılaşırız. Sanat artık gerçek ve canlı deneyimin somutluğu yerine, modele benzetmekten çok, semboller yaratmak için şeylerin düşüncesini, kavramını, özünü yakalamaya çalışır. Neolitik çizimler, insan figürünü sadece iki ya da üç basit geometrik şekille gösterir. Örneğin düz, dikey bir çizgiyle beden; biri yukarı, öteki aşağı bakan iki yarım daireyle de kollar ve bacaklar betimlenir. Bazı bilim insanlarının, ölen kişilerin sadeleştirilmiş portreleri olduğunu iddia ettikleri menhirler de[16] betimleme konusunda aynı şekilde kapsamlı bir soyutlamacı tavır sergiler. Bu "mezar"ların taştan düz yüzeyinde, doğal biçimi yuvarlağa bile benzemeyen baş gövdeden, yani taşın dikdörtgeninden, sadece tek bir darbeyle ayrılır. Gözler iki noktayla belirtilir, burun ise ya ağızla ya da kaşlarla tek bir basit geometrik şekil oluşturmak üzere birleşir. Erkek figürü yanına silah eklenerek, kadın figürü ise göğüs yerine geçen iki yarım küreyle birbirinden ayrıştırılır.

Bu tür tamamen soyut sanatsal formlara götüren üslup değişikliğinin koşullarını, kültür ve uygarlıktaki –belki de insan ırkının tarihindeki en derin yarayı temsil eden– genel bir dönüm noktası oluşturur. Tarih Öncesi insanının maddi ortamı ve ruhani yapısı, bu dönem öyle kökten bir değişime uğrar ki, karşısında duran her şey kolayca hayvani ve içgüdüsel, bundan sonra olanların tümü ise sürekli ve belli bir amaca yönelik bir gelişme olarak görülebilir. Buradaki belirleyici ve devrimsel adım, insanın artık doğanın sunduklarıyla asalak gibi yaşamayı, gündelik yiyeceği için avcı–toplayıcılığı bırakıp kendi besinini kendisinin üretmeye

[16] CARL SCHUCHHARDT: *Alteuropa* (*Eski Avrupa*), 1926, s. 62.

başlamasıdır. Hayvanların ve bitkilerin evcilleştirilmesiyle, hayvancılık ve tarımla insan doğayı fethederek ona karşı zafer kazanır ve bir nebze de olsa kendini kaderin ve talihin kaprislerinden bağımsız kılar. İşte o zaman maddi ihtiyaçların giderilmesi için örgütlenme çağı başlar; insan çalışmaya ve ev ekonomisine yönelir, ilerisi için biriktirir ve kapitalin temel formlarını oluşturur. Şüphesiz, bu kazanımlarla –ekilebilir arazi, evcilleşmiş hayvanlar, alet ve yiyecek tedariğiyle– birlikte, toplumun katmanlara ve sınıflara bölünerek ayrıcalıklılar ile temel haklarından yoksun olanlar, sömürenler ile sömürülenler şeklinde ayrışması da başlar. İş gücünün örgütlenmesi, görevlerin dağıtılması ve mesleki farklılaşma ortaya çıkar: Besicilik ve toprağın işlenmesi, başlıca üretim ve zanaat, belli alanlarda uzmanlaşmış ticaret ve ev içi zanaat, kadın ve erkek iş gücü, toprağın savunulması... Tüm bunlar adım adım birbirinden ayrılmaya başlar.

Avcılık–toplayıcılık evresinden hayvancılık ve tarıma geçişle yaşamın sadece anlamı değil, tüm düzeni de değişir. Göçebe topluluklar yerleşik toplumlara dönüşür; toplumsal olarak iletişim kuramayan dağınık gruplar yerlerini örgütlenmiş, diğer yerel topluluklarla kaynaşmış toplumsal birimlere bırakır. Gordon Childe, yerleşik toplumsal yaşama geçişle gelen bu değişikliği, başı sonu belli bir kırılma noktası olarak görmememiz konusunda bizi uyarmakta oldukça haklıdır. Childe, Paleolitik avcının bile –muhtemelen kuşaklar boyunca– ara sıra aynı mağarada yaşadığını düşünür. Öte yandan ona göre, tarım yapılacak alanlar ve otlaklar belli bir süre sonra tükendiği için, primitif tarım ekonomisi ve hayvancılık da başlarda dönem dönem konut değiştirmeyi gerektirmiştir.[17] Ama şu iki şey unutulmamalıdır: Birincisi, tarım tekniklerinin gelişmesiyle birlikte toprağın verimini kaybetmesi giderek azalmıştır. İkincisi, bir yerde ister az ister çok kalsın, çiftçi ve besicinin kendini bağlı hissettiği eviyle, toprak parçasıyla arasındaki ilişki –her ne kadar sonunda mağarasına dönse de– göçebe avcınınkine göre oldukça farklıdır. Neolitik insanın evine olan bu bağlılığıyla, Paleolitik insanın önceki huzursuz, istikrarsız, yağmacı varoluşundan

---

[17] GORDON CHILDE: *Man Makes Himself* (*Kendini Yaratan İnsan*), s. 80.

tamamen farklı bir yaşam tarzı gelişir. Yeni ekonomi biçimi yanında, avcı–toplayıcı yaşantının anarşik düzensizliğine karşı belli bir istikrar getirir. Plansız bir talan ekonomisi, günü kurtarma ve kıt kanaat geçinme yerine artık planlı, uzun vadeli düşünen ve çeşitli olasılıkları öngören bir ekonomi ortaya çıkar. Gelişim, toplumsal çözülme ve anarşiden iş birliği safhasına; "bireysel yiyecek arayışı safhasından"[18] komünist olmasa da kolektivist ve iş birliğine dayalı grup ekonomisi safhasına; ortak çıkar, görev ve yükümlülükleri olan bir topluma; birbirinden farklı grupların oluşturduğu belirsiz güç ilişkilerinden, az çok merkezî olan ve aynı şekilde yönetilen topluluklara; hiçbir yerleşik kurumun olmadığı merkezden yoksun bir varoluştan ev ile çiftlik, tarla ile otlak, mesken ile tapınak arasında gidip gelen bir yaşama kayar.

Dinî ritüel ve ibadetler artık büyü ve göz bağının yerini alır. Paleolitik Çağ, ibadet kültlerinin mutlak yokluğuyla damga vurduğu bir evreyi temsil ediyordu. İnsan ölüm ve açlık korkusu içindeydi. Büyüsel uygulamalarla kendini düşmanların saldırılarına, maddi sıkıntılara, acı ve ölüme karşı korumaya çalışıyor, fakat iyi ve kötü şans ile olayların ardında yatan güçler arasında bir bağlantı kuramıyordu. Ne zaman bitki ve hayvan yetiştirmeye başladı, kaderinin insanın alın yazısını belirleme yeteneğiyle ve mantıkla donatılmış güçler tarafından yönetildiğini sezinlemeye de başladı. İnsanın iyi ve kötü havaya, yağmur ile güneş ışığına, şimşek ile doluya, salgın ile kıtlığa, toprağın bereketi ile çoraklığına ve hayvanların yeterli ya da yetersiz yavrulamasına bağımlılığının farkına varılmasıyla, iyilik ve kötülük dağıtan her türlü iblis ve ruh kavramı ile insanın kontrolünün ötesinde, daha üstün güçlere sahip, doğaüstü ve akılalmaz, bilinmeyen ve gizemli varlık fikri ortaya çıktı. Dünya ikiye bölündü; insan da ikiye bölünmüş gibiydi. Animizm, ruhlara tapınma, ruhun ölümsüz olduğuna inanma ve ölüler kültü evresiydi bu. Ama inanç ve ibadetle birlikte idol, tılsım, kutsal sembol, adak, ölü hediyesi ve mezar anıtı ihtiyacı da doğdu. Artık dinî ve din dışı sanat, dinî tasvirler ve seküler süsleme arasında bir ayrım ortaya çıkar. Dolayısıyla bir yandan idollerin ve mezar sanatının kalıntı-

18 KARL BUECHER: *Die Entstehung der Volkswirtschaft* (*Ulusal Ekonominin Doğuşu*), I, 1919, s. 27.

larına, öte yandan günlük yaşamda kullanılan, dekoratif formlara sahip, Semper'in ileri sürdüğü gibi kısmen zanaatın özü ve tekniklerinden gelişmiş din dışı seramik sanatının kalıntılarına rastlarız.

Animizme göre dünya gerçek ve gerçeküstü, gözle görülen doğal olaylar dünyası ile ruhların görünmez dünyası, ölümlü beden ile ölümsüz ruh olmak üzere ikiye bölünmüştür. Gömü gelenekleri ve ritüeller, Neolitik insanın daha şimdiden ruhu bedenden ayrılmış bir madde olarak algılamaya başladığını açıkça ortaya koyar. Dünyaya yönelik bu büyüsel bakış monistiktir, gerçekliği basit bir yapı, kesintisiz ve kolayca anlaşılan bir süreç olarak görür. Ama animizm düalisttir, bilgisini ve inançlarını ikili bir dünya sistemi olarak biçimlendirir. Büyü, duyularla ilişkilidir ve somut olana dayanır; animizm ise tinselcidir ve soyutlamaya meyillidir. Düşünce bir durumda dünyevi yaşantıyı, diğerinde ise öteki dünyayı merkez almıştır. Paleolitik sanat, şeyleri hayata ve gerçekliğe sadık biçimde yeniden üretirken, Neolitik sanatın stilize edilerek idealleştirilmiş bir gerçeküstü dünyayı, ampirik gündelik gerçekliğin karşısına koymasının temel nedeni budur.[19] Fakat bu, sanatın düşünce ve mantığa dayandırılması sürecinin başlangıcıdır: Somut resim ve formların yerini işaret ve semboller, soyutlama ve sadeleştirmeler, genel türler ve geleneksel simgeler alır. Dolaysız olay ve deneyimler düşünce ve yorum, vurgu ve abartı, deformasyon ve soyutlama tarafından bastırılır. Sanat eseri artık sırf elle tutulur gözle görülür bir nesnenin değil, bir fikrin betimlenmesidir; sadece bir anımsama eylemi değil, aynı zamanda görme gücüdür. Başka deyişle, sanatçının imgelemindeki duyumsallıktan uzak kavramsal unsurlar, duyumsal ve mantıksız unsurları yerinden eder. Böylece resim yavaş yavaş piktografik[20] bir işaret diline dönüşür. Resimsel bolluk, resimsel olmayan ya da neredeyse resimsel olmayan stenografiye[21] indirgenir.

---

19 HERBERT KUEHN, 1929 yılında yayımlanmış *Kunst und Kultur der Vorzeit* (*Tarih Öncesi Sanatı ve Kültürü*) adlı eserinde, sanatta büyüsel ve animist dünya görüşlerinin antitezine ayrıntılarıyla değinmiştir.

20 Herhangi bir nesne, mekân, kavram, işaret ve işleyişin herkesin anlayacağı şekilde resmedilerek sembol hâline getirilmesine denir. Trafik işaretleri buna örnek verilebilir. (ç.n.)

21 Kısaltmalar veya semboller kullanarak yazma. (ç.n.)

Son tahlilde Neolitik dönemdeki üslup değişikliği iki etkenle belirlenir: Birincisi tamamen tüketime dayalı, asalak avcı–toplayıcı ekonomiden, hayvan yetiştirip toprak sürenlerin üretken ve yapıcı ekonomisine geçişle. İkincisi, büyünün boyunduruğundaki monistik dünya algısının yerini animizmin düalist felsefesinin, yani yeni bir tür ekonomiye bağlı bir dünya algısının almasıyla. Paleolitik ressam avcıydı ve bu yüzden iyi bir gözlemci olmak zorundaydı. En ufak bir iz ve kokudan hayvanları ve ayırt edici özelliklerini, doğal ortamlarını ve göçlerini bilebilmesi gerekiyordu. Benzerlikleri ve farklılıkları ayırt edebilmesi için iyi bir gözü, işaretler ve sesler için keskin bir kulağı olmalıydı; bütün duyuları somut dış gerçekliğe yönelmek zorundaydı. Aynı tavır ve özellikler natüralizmde de önemlidir. Neolitik köylü artık avcının keskin duyularına gerek duymaz; gözlem duyarlılığı ve yeteneği körelir. Hem üretim yöntemlerinde hem de biçimci,[22] son derece yoğunlaştırılmış ve stilize edilmiş sanatında diğer becerileri –en önemlisi de soyutlama ve mantıklı düşünme becerisi– önem kazanır. Bu sanat ve natüralizm arasındaki en temel fark, bu sanatın gerçekliği eksiksiz bir homojenliğin sürekli bir temsili olarak değil de, iki dünyanın *karşı karşıya gelişi* olarak betimlemesidir. Neolitik sanat, biçimciliğe yönelik dürtüsüyle şeylerin normal görünüşlerine başkaldırır. Artık doğayı taklit etmez, onun rakibidir; gerçekliği sürdürmez, kendine ait özerk yapılarla ona karşı çıkar. Buradan animist inançla birlikte düalizm doğmuştur ve o zamandan beri de idea ve gerçeklik, ruh ve beden, ruh ve form zıtlıklarıyla yüzlerce felsefi sistemde karşımıza çıkmaktadır ki artık bu düalizmi sanat anlayışımızdan ayırmamız mümkün değildir. Ancak bu zıt unsurların çoğu, zaman zaman birbirinin yerine geçebilir. Aralarındaki gerilim –en az natüralist dönemlerdeki kadar katı biçimde– Batı sanatının her döneminde hissedilir.

Biçimci, geometrik ve dekoratif üslup –tarihte diğer hiçbir sanat akımının, hele bizzat biçimciliğin başaramayacağı şekilde– Neolitik Çağ'la birlikte tartışmasız hüküm sürdüğü uzun bir

22 Formalizm ya da biçimcilik, içerik ya da anlatı yerine, bir imgenin formuna veya görünümüne bakar. Yani biçimciliğe göre bir sanat eserini oluşturan kompozisyon, form, renk, ton gibi görsel unsurlar eserin anlamı için temel oluşturur. Konu ve tarihsel bağlam göz ardı edilir. (ç.n.)

döneme girer. Girit–Miken sanatını bir kenara bırakırsak, bu üslup bütün Bronz ve Demir Çağı ile Antik Doğu ve Arkaik Yunan çağlarına, yani yaklaşık MÖ 5000'den 500 yılına kadar uzanan bir süre boyunca dünya tarihinin bütün bir dönemine hâkimdir. Bu dönemle karşılaştırılınca diğer tüm üsluplar kısa ömürlü görünür; sonraki Geometrik ve Klasisist üsluplar salt kısa bölümler gibidir. Peki soyut formun ilkelerinin sıkı denetimi altındaki bu sanat anlayışının çağlar boyu süren hâkimiyetini belirleyen şey neydi? Nasıl bu kadar çok farklı ekonomik, toplumsal ve siyasal sisteme dayanabildi? Geometrik üslubun hâkim olduğu dönemin genel sanat anlayışı, yine eşit ölçüde genel sosyolojik özelliklere karşılık verir. Bu sanat anlayışının, tek tek farklılıklara rağmen, bütün bu çağ üstünde belirleyici etkisi olmuştur. Bunlar, homojen bir ekonomik örgütlenmeye, toplumun tamamında otokratik bir yönetim biçimi ile hiyerarşik bir genel görünüme, inancın ve kültün egemen olduğu bir görünüme sahip olma eğilimi gibi farklılıklardır. Bu farklılıkların hepsi, hem hâlâ örgütlenmemiş ve primitif bir bireyciliğe sahip göçebe avcıların varlığına, hem de rekabet kavramı üzerine kurulu Antik ve modern çağ burjuvazisinin farklılaşmış, bilinçli şekilde bireyci olan toplumsal yaşamına karşılık olarak ortaya çıkmıştır. Günü gününe yaşayan, asalak avcı topluluğunun görünümü dinamik ve anarşisttir; sanatı da buna uygun biçimde deneyimin genişlemesine, yayılmasına ve farklılaşmasına yöneliktir. Üretimini güvenceye alıp korumak için çabalayan üretken köylü sınıfının genel görünümü ise durağan ve gelenekçidir; yaşam biçimi kişisellikten yoksun ve hareketsizdir, sanat formları ise buna paralel olarak geleneksel ve değişmezdir. Köylü toplumların özü itibarıyla kolektif ve geleneksel olan çalışma yöntemleri sonucu, kültürel yaşamın her alanında katı, kalıplaşmış ve sabit formların gelişmesinden daha doğal bir şey olamaz. Hoernes, "gerek üsluba gerek aşağı köylü sınıfının ekonomik doğasına özgü olan" dik kafalı muhafazakârlığı ilk vurgulayanlardan biriydi.[23] Gordon Childe da bu durumu tanımlarken, Neolitik köylerden çıkan bütün çanak çömleklerin

23 H. HOERNES–O. MENGHIN: *Urgeschichte der Bildenden Kunst in Europa* (*Avrupa'da Görsel Sanatların Tarih Öncesi*), 3. Baskı, 1925, s. 90.

çarpıcı biçimde birbirine benzediğinden bahseder.[24] Kentlerin kararsız ekonomik yaşantısından uzakta gelişen köylü sınıfının kırsal kültürü, bir kuşaktan ötekine devredilen yaşantının katı kurallarına sadık kalmaya devam eder. Modern çağlardaki köylü sanatı bile, hâlâ Tarih Öncesi'nin geometrik üslubuyla ilişkili olan bazı özellikler gösterir.

Paleolitik Çağ'ın natüralizminden Neolitik Çağ'ın geometrizmine geçişte, üsluptaki değişim hiç ara dönem olmadan gerçekleşmemiştir. Henüz natüralist üslup dönemindeyken bile, "empresyonizm"e yönelme çabasındaki Güney Fransa ve Kuzey İspanya tarzı ile empresyonist olmaktan çok dışavurumcu olan bir grup Doğu İspanya resmini yan yana görürüz. Bu eserleri üretenler, tüm dikkatlerini fiziksel harekete ve dinamizme vermiş gibidirler. Resimlerinde daha yoğun ve açık bir anlatım elde edebilmek için uzuvların oranlarını bilerek bozar, gülünç biçimde uzun bacaklar, olağanüstü ince gövdeler, biçimsiz kollar ve çıkık eklemler yaparlar. Yine de bu dışavurumculuk artık –ilerleyen yıllardaki Dışavurumculuk'a göre– natüralizme zıt bir ilkeyi yansıtmaz. Abartılarak sadeleştirilmiş vurgular ve ayırt edici özellikler, mutlak doğru oran ve formlara kıyasla, stilizasyon ve şemalaştırma için pek uygun bir başlangıç noktası sağlamaz. Ama Henri Brueil'in Paleolitik dönemin son evresi diye not düşüp doğal formların "yaygınlaştırılması" olarak tanımladığı[25] kademeli basitleştirme ve konturların stereotipleştirilmesi, Neolitik Çağ'ın geometrizmine ilk gerçek geçişi temsil eder. Brueil, süreci tanımlayarak natüralist çizimlerin nasıl daha da kaygısızca yapıldığını; soyutlamanın, biçimsel katılığın ve stilizasyonun gitgide arttığını anlatır ve geometrik formların natüralizmden doğduğu kuramını da bu gözlemine dayandırır. Ona göre bu süreç, her ne kadar kendi içinde herhangi bir kesinti olmadan devam etmiş olsa da, dış koşullardan bağımsız düşünülemez. Şemalaştırma burada iki yönde gerçekleşir: Bir yandan kolayca anlaşılan açık iletişim ve

---

24 GORDON CHILDE, op. cit., s. 109.

25 HENRI BREUIL: "Stylisation des Dessins a l'Âge du Renne" ("Ren Geyiği Çağı'ndaki Çizimlerde Stilizasyon"), *L'Anthropologie*, 1906, VIII, s. 125 ff. M. C. BURKITT: *The Old Stone Age* (*Eski Taş Çağı*), s. 170–173 ile karşılaştırınız.

ifade formları arayışını sürdürür, diğer yandan ise basit ve çekici dekoratif formlar yaratır. Böylelikle Paleolitik Çağ'ın sonunda resimsel temsilin gelişmiş üç temel formuyla da karşılaşırız: *Taklitçi*, *informatif* ve *süslemeci* temsil formları. Başka deyişle natüralist benzerlik, piktografik işaret ve soyut süsleme.

Natüralizm ve geometrizm arasındaki geçiş formları, sömürgeci ekonomiden üretken ekonomiye giden yoldaki ara dönemlere karşılık gelir. Tarım ve hayvancılığın başlangıcı muhtemelen bazı avcı kabilelerin bile yumruları saklamalarından ve bazı evcil hayvanları –belki sonradan totem hayvanlarını– kesmeyip ayırmalarından doğup gelişmişti.[26] Değişim, ne sanatta ne de ekonomide ani bir devrimle değil, iki sahada da yavaş yavaş meydana geldi. Üstelik benzer bir karşılıklı dayanışma her iki alanın geçiş döneminde de –hem asalak avcılık ve natüralizm arasında hem üretim yapan köylü sınıfı ve geometrizm arasında– var olacaktı. Bu arada bu ilişkinin normal olduğu sonucuna varmamız için elimizde modern primitif ırkların ekonomisi ve toplumsal tarihinden bize nedenler sunan bir benzerlik de vardır. Paleolitik insanlar gibi avcı ve göçebe olan, toplumsal iş birliği nedir bilmeyen, hiçbir ruha ya da iblise inanmayan, kendilerini ilkel bir sihre ve büyücülüğe adamış ve şaşırtıcı şekilde Paleolitik dönem resimlerine benzer bir natüralist sanat üreten Buşmanlar, "bireysel yiyecek arayışı" dediğimiz bir gelişim aşamasındadırlar. Yine, tarım yapan, köylerde topluluklar hâlinde yaşayan ve animizme inanan Batı Afrika sahilindeki zenciler[27] de katı biçimcidirler ve Neolitik insanınki gibi soyut ve geometrik olarak düzenlenmiş bir sanatları vardır.[28]

Bu üslupların ekonomik ve toplumsal koşulları hakkında şundan daha somut bir şey söylemek pek mümkün değildir: Gelenekten ve katı bir düzenden yoksun, seküler bir görünümü olan

---

26 HEINRICH SCHURTZ: "Die Anfaenge des Landbesitzes" ("Toprak Mülkiyetinin Başlangıcı"), *Zeitschr. fuer Sozialwiss.*, III, 1900.

27 Kitaptaki "zenci" ifadeleri yazarın kendisine aittir. (ç.n.)

28 H. OBERMAIER–H. KUEHN: *Bushman Art* (*Buşman Sanatı*). H. KUEHN: *Die Kunst der Primitiven* (*Primitif Sanat*). HERBERT READ: *Art and Society* (*Sanat ve Toplum*), 1936. L. ADAM: *Primitive Art* (*Primitif Sanat*), 1940 ile karşılaştırınız.

natüralizm bireyci ve anarşist bir toplumsal dokuyla ilişkiliyken, geometrizm türdeş bir örgütlenme eğilimi, istikrarlı kurumlar ve büyük ölçüde dinî yönelimli bir hayatla ilişkilidir. Bu ilişkilerin yalın açıklaması dışında her şey genelde kaçamaklı sözdür. Böyle muğlak kavramlar, Wilhelm Hausenstein'ın "erken tarım demokrasilerindeki" geometrik üslup ve komünist görünüm arasında kurmaya çalıştığı bağıntının da temelini oluşturur.[29] Hausenstein, her iki durumda da otoriter, eşitlikçi ve planlamacı bir eğilim görür ama bu kavramların sanat ve toplum alanlarında aynı anlama gelmediğini gözden kaçırır. Bu kavramlara yönelik esnek bakış açısıyla, aynı üslubun hem çok farklı toplumsal formlarla hem de aynı toplumsal sistemin farklı farklı sanat üsluplarıyla ilişkilendirilebileceğinin farkına varmaz. "Otoriter" kelimesinden siyasi anlamda anladığımız şey, hem otokratik hem sosyalist, hem feodal hem komünist toplumsal düzenler için de geçerliyken bu terimin geometrik üsluptaki anlamsal sınırları çok daha dardır. Bırakın sosyalizmi, otokratik uygarlıkların sanatını bile bütünüyle kucaklamaz. "Eşitlik" kavramı da benzer şekilde sanata değil de topluma uygulandığında anlamsal sınırları daralır. Toplumsal–siyasal bakış açısına göre eşitlik her tür otokratik ilkeye karşıdır ama bireysellikten yoksun ve bireysellik karşıtı anlamını taşıdığı sanat alanında her tür toplum düzeniyle bağdaşabilir. Fakat özellikle de bu, demokrasi ve sosyalizmin ruhuna uymaz. Son tahlilde toplumsal ve sanatsal "planlama" arasında doğrudan bir ilişki yoktur. Serbest ve kontrolsüz bir rekabetin iktisattan dışlanması anlamındaki planlama ile sanatsal bir planın son ayrıntısına kadar sıkı bir disiplinle uygulanması anlamındaki planlama arasında, olsa olsa metaforik bir ilişki olabilir. Bu iki planlama kendi içinde birbirinden tamamen farklı ilkeler barındırır ve planlı bir ekonomi ile toplumda, çeşitlilik ve doğaçlamadan keyif alan form olarak bireyci bir sanatın öne çıkacağını düşünmek kesinlikle akla yatkındır. Kültürel yapıları sosyolojik açıdan yorumlarken kolayca tuzağına düşülebilecek bu tür kaçamak kelime oyunlarından

---

29 WILHELM HAUSENSTEIN: *Bild und Gemeinschaft* (*Resim ve Toplum*), 1920. İlk kez "Versuch einer Soziologie der Bildenden Kunst" ("Bir Görsel Sanatlar Sosyolojisi Girişimi") başlığıyla *Archiv fuer Sozialwiss. und Sozialpolitik*'te (Vol. 36, 1913) karşımıza çıkar.

daha büyük bir tehlike yoktur. Çünkü hiçbir şey, çeşitli sanatsal üsluplar ile herhangi bir döneme hâkim olan toplumsal yapılar arasında sadece metafora dayanan çarpıcı bağlantılar kurmaktan daha kolay olamaz. Bu tür cüretkâr benzerlikler kurmaktan daha cezbedici bir şey yoktur. Fakat bunlar, Bacon'ın saydığı yanıltmacalar gibi, hakikatin içine düşeceği kaçınılmaz tuzaklardır ve onun uyarılar listesine *idola aequivocationis*[30] olarak pekâlâ dahil edilebilirler.

3.
BÜYÜCÜ VE RAHİP OLARAK SANATÇI
BİR MESLEK VE EVDE YÜRÜTÜLEN ZANAAT OLARAK SANAT

Görünüşe göre Paleolitik Çağ'ın hayvan resimlerinin yaratıcıları "profesyonel" avcıydılar; hayvanları yakından tanıdıkları için buna neredeyse kesin gözüyle bakabiliriz. İster "sanatçı" olarak ister başka bir isimle adlandırılsınlar, yiyecek sağlama görevinden muaf tutulmaları olasılık dışıdır.[31] Ama belli başlı emareler kesinlikle –her ne kadar belki de sadece bu alana özgü olsa da– bazı mesleki ayrışmaların çoktan gerçekleştiğini gösterir. Eğer farz ettiğimiz gibi hayvan resimleri gerçekten büyüsel amaçlara hizmet ettiyse, bu tür eserleri üretme becerisine sahip insanların büyü gücü bahşedilmiş kişiler olarak görüldüklerinden ve büyüyle gelen bu konumlarına göre saygı gördüklerinden kuşku duyulamaz. Dolayısıyla bu durumun, belli ayrıcalıklar ve yiyecek aramaya ilişkin görevlerden hiç değilse kısmi bir muafiyet sağladığı şüphesizdir. Bu arada Paleolitik resimlerin karmaşık ve incelikli tekniği de bu eserleri amatörlerin değil, yaşamlarının önemli bir kısmını sanatlarını öğrenip uygulayarak geçirmiş ve kendilerine özgü bir profesyonel sınıf oluşturmuş eğitimli uzmanların yap-

---

30 Latince "kelime oyunu idolü" anlamına gelir. Hauser burada Francis Bacon'ın (1561–1626) düşünce sistemindeki *idola mentis*'e, yani aklın idollerine atıfta bulunuyor. Bacon söz konusu listede doğru bilimsel akıl yürütmeye engel olan "idolleri" sıralamıştı. (ç.n.)

31 FR. M. HEICHELHEIM: *Wirtschaftsgeschichte des Altertums* (*Antikite İktisat Tarihi*), 1938, s. 23–24 ile karşılaştırınız.

tıklarını ortaya koyar. Diğer resimlerle birlikte günümüze kalmış pek çok "eskiz", "kaba çizim" ve "öğrenci"lerin düzeltilmiş "çizimleri" bile ekolleri, ustaları, yerel tarz ve gelenekleriyle örgütlü bir eğitim faaliyetinin varlığını hayli mümkün kılar.[32] Dolayısıyla sanatçı–büyücü, uzmanlaşma ve iş bölümünün ilk temsilcisi gibi görünür. Her hâlükârda sıradan büyücü ve sihirbaz–hekimle birlikte ilk "profesyonel" olarak farklılaşmamış kitleden ayrılır. Özel yeteneklere sahip biri olarak o, sonradan sadece olağanüstü bir yetenek ve bilgiye değil, bir tür karizmaya da sahip olduğunu iddia edecek ve gündelik çalışmadan muaf tutulacak gerçek bir ruhban sınıfının müjdecisidir. Ama bir sınıfın yiyecek arama görevinden kısmi de olsa muaf tutulması bile, eskisine kıyasla daha elverişli şartların oluştuğunun kanıtıdır. Demek ki bu toplum, uzmanların lüksünü sağlayabilmektedir. İnsanın günlük besinini sağlamak için hâlâ çalışmak zorunda olduğu koşullarda, sanatsal üretim bolluğu öğretisi tamamen geçerlidir. Bu gelişim aşamasında sanat eserlerinin varlığı aslında, geçim endişesi olmadığı için yiyecek ve serbest zaman bakımından belli bir bolluğun işaretidir. Ama belli yeterlilikler olmadan daha gelişmiş koşullara uyarlanamaz. Çünkü her ne kadar ressam ve heykeltıraşların –toplumun bu "çalışmayan" uzmanlarıyla paylaşmak zorunda olduğu– belli bir maddi bolluk içinde yaşadıkları doğru olsa da, bu ilke katiyen, sanatın altın çağlarını ekonomik refahın zirve yaptığı dönemlerle kesiştiren primitif sosyoloji yöntemine uyarlanmamalıdır.

Dinî ve din dışı sanatın birbirinden ayrılmasıyla Neolitik dönemde sanatsal faaliyet muhtemelen iki farklı grubun eline geçti. Antropolojik çalışmaların sonuçlarını Tarih Öncesi'nin yaşam koşullarına uyarlamak olasıysa, animizm çağında artık başlıca sanat türü olan mezar sanatı ve idol heykellerinin yanı sıra ritüel dansların sadece erkeklere, özellikle de büyücülere ve rahiplere verilmiş olması mümkün görünür.[33] Öte yandan, artık zanaat ile sınırlandırılmış ve sadece dekoratif sorunların üstesinden gelmek zorunda olan din dışı sanat ise muhtemelen tamamen kadınlara

---

32 H. OBERMAIER: *Urgeschichte der Menschheit* (*İnsanlığın Tarih Öncesi*), 1931, s. 209. M. C. BURKITT: *The Old Stone Age* (*Eski Taş Çağı*), s. 215–216.

33 HORNES–MENGHIN, op. cit., s. 574.

bırakılmıştı ve ev içi faaliyetin bir parçasını oluşturuyordu. Hoernes, Neolitik sanatın tüm geometrik kişiliğini kadın unsuruyla ilişkilendirir. "Geometrik üslup esasen kadınsı bir üsluptur," diye düşünür, "Karakter olarak kadınsıdır, aynı zamanda disiplin ve düzen emareleri gösterir."[34] Gözlem doğru olabilir ama açıklama muğlak ifadelerden ibarettir. Başka bir yerde de "Geometrik süsleme bir erkekten çok, bir kadının evcimen, kılı kırk yaracak denli titiz, batıl inançlı ve dikkatli ruhuna daha uygun görünür. Tamamen estetik, önemsiz ve hayattan yoksun, tüm şatafatı ve rengine rağmen son derece sınırlı bir sanat tarzı olarak kabul edilir. Ama o sınırları içinde sağlam ve yeterlidir, sergilediği gayret ve dış süslemesiyle keyif verir. Bunlar sanatta kadın ruhunun yansımalarıdır."[35] Kişi kendini böyle metaforik biçimde ifade edecekse, geometrik üslubu da aynı şekilde erkeğin katılığı ve baskın ruhuyla ilişkilendirebilir.

Sanatın ev endüstrisi ile kadın iş gücüne dayanan ev içi zanaat tarafından kısmi özümsenmesi, yani sanatsal faaliyetin diğer aktivitelerle kaynaşması, iş bölümü ve profesyonel ayrışma bakımından bir gerilemedir. Çünkü işlevsel bir ayrım artık uzman sınıflar arasında değil, olsa olsa cinsiyetler arasında ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla her ne kadar genel olarak uzmanlaşmayı destekleseler de, tarım uygarlıkları uzman sanatçı sınıfına bir süreliğine son verir. Bu, köklü bir değişimdir; çünkü aslında kadınlar bu sanatsal faaliyet dallarında sadece çalışmakla kalmaz, önceden erkeklerin sürdürdükleri işleri de artık yan iş olarak yaparlar. Bu aşamada, muhtemelen silahtarınki hariç, bütün zanaat faaliyetinin bu tür bir "yan iş" olduğu doğrudur.[36] Ama şu da unutulmamalıdır ki, tüm diğer bedensel işlerin aksine, sanatsal üretim artık geçmişe dönüp gözden geçirebileceği bağımsız bir gelişim sürecine sahiptir ve ancak şimdi az çok bir amatör uğraşı hâline gelmiştir. Bağımsız sanatçı sınıfının ortadan kalkması, sanatsal formların sadeleştirilmesi ile şemalaştırılmasının bir ne-

---

34 Ibid., s. 108.

35 Ibid., s. 40.

36 FR. M.HEICHELHEIM, op. cit., s. 82–83.

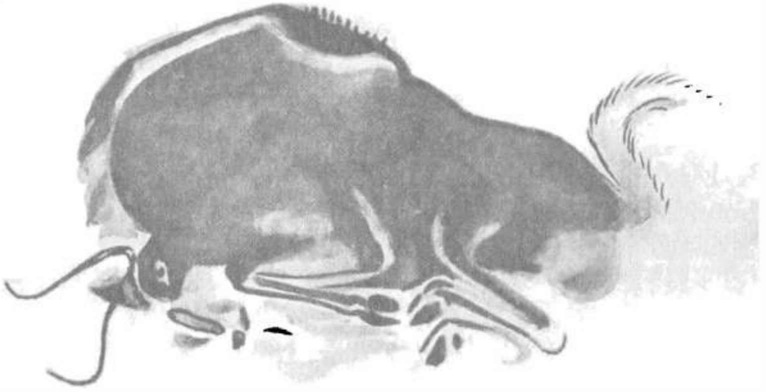
deni midir, yoksa sonucu mudur; bunu söylemek zordur. Basit ve geleneksel motifleriyle geometrik üslup, kesinlikle natüralist üslubun gerektirdiği gibi kapsamlı bir eğitim gerektirmez. Ama o zaman da, bunu mümkün kılan amatörlük muhtemelen sanat formlarının basitleştirilmesine büyük katkı sağlar.

Tarım ve hayvancılık insana bol zaman bırakır. Çiftlik işi belli mevsimlerle sınırlıdır; kış uzundur ve pek çalışma gerektirmez. Neolitik sanat, sadece köylü sınıfının geleneksel ve muhafazakâr ruhuna kişisel olmayan, beylik formlarla karşılık geldiği için değil, bu boş zamanın ürünü olduğu için de "köylü sanatının" izlerini taşır. Ama öte yandan kesinlikle günümüzün köylü sanatı gibi bir "halk sanatı" da değildir. Her hâlükârda köylü toplulukların toplumsal sınıflara dönüşerek ayrışması tamamlanmadığı sürece bir halk sanatı olamaz. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi "halk sanatı" ancak "üst sınıf sanatı"nın karşıtı olarak bir anlam taşır. Henüz "yönetici sınıf ile ona hizmet eden sınıf, zor beğenen üst sınıf ile mütevazı alt sınıf" olmak üzere ikiye bölünmemiş bir insan kitlesine ait sanat "halk sanatı" olarak tanımlanamaz, çünkü her şeyden önce ortada başka türde bir sanat yoktur.[37] Zaten Neolitik dönemin köylü sanatı da, bu ayrışma tamamlanır tamamlanmaz artık "halk sanatı" sayılmaz, çünkü güzel sanat eserleri o zamanlar üst sınıfın sahip olması için, o sınıf tarafından, yani genellikle o sınıftan kadınlar tarafından üretilir. Penelope, yanında hizmetkârlarıyla dokuma tezgahının başında otururken, o da bir ölçüde zengin köylü kadını ve Neolitik Çağ kadın sanatının mirasçısıdır. Daha sonradan küçümsenecek bedensel iş, burada hâlâ –en azından kadınlar tarafından evde gerçekleştirildiği sürece– gayet saygın bir faaliyet olarak görülür.

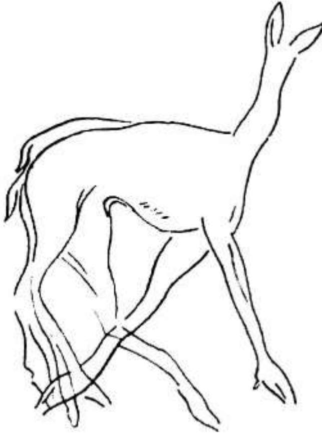
Tarih Öncesi çağlardan günümüze kalan sanat eserleri, sanat sosyolojisi için büyük önem taşır. Bunun nedeni toplumsal koşullara daha çok bağlı olmaları değil, toplumsal yapı ile sanat formları arasındaki ilişkiyi sonraki çağlara kıyasla daha net görmemize fırsat tanımalarıdır. Her hâlükârda koca sanat tarihinde, Erken Taş Çağı'ndan Geç Taş Çağı'na geçişteki üslup değişikliği ile eko-

[37] HOERNES–MENGHIN, op. cit., s. 580.

nomik ve toplumsal koşullardaki eş zamanlı değişiklik arasındaki bağlantıyı bu kadar açık gözler önüne seren başka bir şey yoktur. Tarih Öncesi kültürler, toplumsal koşullarından ortaya çıktıklarının işaretlerini sonraki kültürlere göre daha net gösterirler. Bu sonraki kültürlerin formları, daha eski bir dönemden alınmış ve hâlihazırda kısmen kemikleşmiştir, genellikle de yeni ve hâlâ canlı formlarla ayrılmaz biçimde kaynaşmış hâldedirler. Sanatını incelediğimiz kültür seviyesi ne kadar gelişmiş olursa, ilişkiler ağı o kadar karmaşık olur ve bu ilişkiler ağının bağlı olduğu toplumsal arka plan da o kadar anlaşılmaz hâle gelir. Bir sanatın, üslubun ya da janrın çağı ne denli uzun olursa, kendi doğasında mevcut özerk kurallara göre, dış müdahalelere uğramadan devam eden gelişim sürecinin zaman dilimleri de o denli uzun olur. Az çok özerk olan bu zaman dilimleri ne kadar uzun olursa, burada söz konusu olan çetrefilli formların ayrı ayrı unsurlarını sosyolojik olarak yorumlamak da o kadar zor olur. Dolayısıyla, köylü sınıfı kültürünün ticaret ve endüstriye dayalı daha dinamik kentli kültürlere dönüştüğü Neolitik Çağ'ın hemen ardından gelen dönem öyle karmaşık bir yapıyı gözler önüne serer ki, bu durumla ilgili doyurucu bir sosyolojik yorumda bulunmak mümkün değildir. Zaten geometrik–dekoratif sanat geleneği şimdiye kadar yerini öyle sağlamlaşmıştır ki, kökü kazınamaz. Görünüşe göre özel bir sosyolojik nedeni olmaksızın hâkimiyetini sürdürür. Ama Tarih Öncesi çağlarda olduğu gibi, her şeyin hâlâ doğrudan gerçek hayatla ilişkili olduğu; yeni ile eski, gelenek ile modernlik arasında prensipte hâlâ özerk form ve farklılıkların olmadığı yerde, kültürel olaylarla ilgili sosyolojik açıklamalar yapmak nispeten kolay ve elverişlidir.



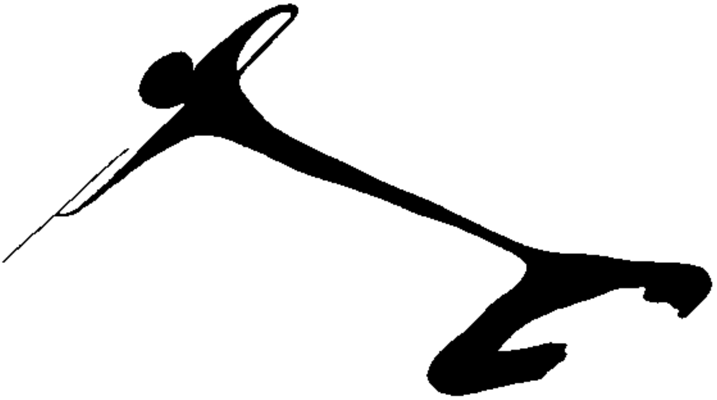
Bizon. Fauconnet'nin Altamira'daki bir mağara resmine bakarak yaptığı çizim. Sanatı, gündelik yaşamın ihtiyaçlarına boyun eğen bir büyü aracı olarak icra eden Paleolitik avcıların natüralizminden bir örnek.



Dişi geyik. Henri Breuil'ün Fransa, Les Eyzies yakınlarındaki Bout du Mont'da bulunan kireç taşı üzerindeki kazımaya bakarak yaptığı çizim. Kuzey İspanya ve Güney Fransa mağara resimlerindeki natüralizmin evrildiği bir hareket yanılsaması örneği.



Yavru geyik. O. Moszeik'in Buşman resimlerinden yaptığı çizim. Eski Taş Çağı natüralizminin antropolojik bir benzeri. Bu da büyüye inanan avcı sanatına bir örnektir.



Avcı. Franco-Cantabria[38] *tarzının natüralizmini stilize bir dışavurumculuğa çeviren Doğu İspanya adlı üslupta bir Mezolitik dönem resminden.*

38 Kuzey İspanya'daki Cantabria'dan Güneydoğu Fransa'daki Provence'a kadar uzanan bölge. (ç.n.)



Avcı. G. W. Stow'un Özgür Orange Devleti'ndeki bir kaya resminden çıkardığı kopya. Sonraki Paleolitik Çağ dışavurumculuğunun antropolojik benzeri.



Boyanmış toprak kaplar. Paris, Louvre. MÖ 4000 civarı. Susa Nekropolisi'nden. Neolitik geometrizm seviyesinde bir erken dönem Mezopotamya sanatının örneği.

İKİNCİ BÖLÜM
ANTİK DOĞU KENTSEL KÜLTÜRLERİ

1.
ANTİK DOĞU SANATINDA DURAĞAN VE DİNAMİK ÖGELER

Neolitik Çağ'ın sona yaklaştığının belirtisi, tüm dünyada yaşamın, ekonomi ve toplumdaki değişim kadar köklü bir yön değişikliğine gitmesidir. Neolitik Çağ'daki kırılma noktasını, tüketimden üretime ve primitif bireycilikten iş birliğine geçiş belirlemişti. Şimdikini ise serbest ticaret ve el sanatlarının başlangıcı, kentlerin ve panayırların doğuşu ve nüfusun bir yerde toplanması ve farklılaşması belirler. İki durumda da –her ne kadar aniden değil, yavaş yavaş gelmiş olsa da– topyekûn bir değişim görürüz. Otokratik yönetim biçimleri, doğal ekonominin nispeten korunması, kültün ve katı biçimci sanat tarzının gündelik hayata nüfuz etmesi gibi Antik Doğu dünyasının çoğu kurum ve geleneği içindeki Neolitik gelenek ve görenekler, yeni kentsel yaşamla birlikte varlığını korur. Mısır ve Mezopotamya'da köylü sınıfı, kentlerin tedirgin edici koşturmacasından uzak köylerinde, ev ekonomileri çerçevesinde, geleneklerle belirlenmiş yaşamını sürdürür. Etkisi devamlı azaldığı hâlde köylü sınıfı geleneklerinin ruhu, bu ülkelerdeki son derece farklılaşmış kent kültürlerinin en geç tarihli ve en gelişmiş tezahürlerinde bile hâlâ fark edilebilir.

Yeni yaşam şeklindeki can alıcı değişiklik her şeyden önce, başlıca üretimin tarihsel açıdan artık en yenilikçi ana uğraş olmasında değil, ticaret ve el sanatlarının emrine girmesinde ken-

dini gösterir. Refah artışı, ekilebilir arazi birikimi ve kısmen birkaç elde toplanmış rahatça kullanılabilir yiyecek kaynakları, ticari ürünlere yönelik yeni, daha yoğun, daha çeşitli ihtiyaçlar yaratır ve iş bölümünün artmasına yol açar. Evin kapalı ortamından ruh, tanrı ve insan resimleri ile dekoratif kap kacak ve mücevher üretenler doğar ve geçim kaynağı ticaret olan uzmanlara dönüşürler. Bu kişi artık ne esinlenmiş büyücü ne de ev halkının marifetli üyesidir. O, zanaatkârdır; tıpkı diğerlerinin balta ve ayakkabı üretmesi gibi heykel yontar, resim yapar, kap kacağa biçim verir. Nalbanttan ya da ayakkabıcıdan daha saygın değildir. Önceki dönemlerin sanatında karşılaştığımız dâhice ya da amatörce rahatlığın aksine, özellikle Mısır'da göze çarpan[1] eserin zanaatkâr elinden çıkmışçasına mükemmel oluşu, işlemesi zor malzemenin ustalıkla ele alınması ve büyük bir özenle uygulanan teknik, sanatçının mesleki uzmanlaşmasının ve birbiriyle çarpışan güçler arasında gittikçe artan rekabetiyle kent yaşamının bir sonucudur. Bu, ayrıca kentin kültür merkezleri, tapınak çevresi ve kraliyet sarayındaki görgülü ve müşkülpesent sanat erbabı seçkin sınıfın eğitilmesinden de kaynaklanır.

Toplumun farkı kesimlerinin yakın temasıyla oluşmuş nüfus yoğunluğu ve entelektüel ortamıyla, pazarın kendine has doğasına bağlı dalgalı piyasası ve gelenek karşıtı ruhuyla, dış ticareti ve tacirlerinin yabancı ülkelerle o ülkelerin halklarına olan aşinalığıyla, başlarda tam gelişmemiş olsa da para ekonomisiyle ve paranın tabiatı yüzünden el değiştiren zenginlikle kentin kültürel yaşantının her alanında kaçınılmaz biçimde devrimci bir etkisi oldu. Sanatta daha dinamik, daha bireysel ve Yeni Taş Çağı'nın geometrizmine kıyasla geleneksel form ve türlerin etkisinden daha bağımsız bir üslubun doğmasını sağladı. Antik Doğu sanatının iyi bilinen ve genelde aşırı vurgulanan gelenekselciliği, bütün gelişiminin yavaşlığı ve özgün eğilimlerinin uzun soluklu oluşu yeni kentsel yaşam tarzının harekete geçiren etkisini sadece sınırladı, tamamen engellemedi. "Bir köydeki tüm kap kacağın birbirine benzediği" ve kültürel gelişimin farklı safhalarının ancak bin

1 LUDWIG CURTIUS: *Die Antike Kunst* (*Antik Sanat*), I, 1923, s. 71 ile karşılaştırınız.

yıllık bir dönemde kendini gösterdiği koşullarla Mısır sanatının gidişatı kıyaslanacak olursa, bazı üslupsal olguların da farkına varılacaktır. Bu olguların birbirinden farklılıkları sırf yabancı oldukları için çoğunlukla göz ardı edilir, ki bu da kendilerine has özelliklerinin ayırt edilebilmesini daha da zorlaştırır. Dolayısıyla bu sanattan tek bir ilke çıkarıp onun kendi içinde durağan ve dinamik, muhafazakâr ve yenilikçi, biçimci ve biçim yıkıcı gibi zıt eğilimler barındırdığını görmezden gelmeye çalışmak, bu sanatın özünü tahrif etmektir. Onu gereğince anlamak için katı geleneksel formların ardında yatan deneme sürecindeki bireyciliğin ve her yere yayılan natüralizmin canlandırıcı güçlerini, kent yaşantısından ortaya çıkıp Neolitik Çağ'ın durağan kültürünü yıkmış bu güçleri hissetmek gerekir. Ama kişi bu izlenimin kendisini yönlendirmesine de hiçbir şekilde izin vermemeli, Antik Doğu tarihindeki muhafazakârlığı hafife almamalıdır. Çünkü Neolitik köylü sınıfı kültüründeki şematik biçimciliğin eski motiflerden etkilenmeye devam etmekle kalmayıp sürekli onların yeni versiyonlarını ürettiğini bir kenara bırakırsak, en azından Antik Doğu Çağı'nın erken dönemlerinde önde gelen toplumsal güçler –özellikle de kraliyet hanedanı ve ruhban sınıfı– statüko ile sanat ve ibadetin geleneksel formlarının korunmasına mümkün olduğunca katkıda bulunmuştur.

Sanatçı bu toplumda öyle acımasız bir baskı altında çalışmak zorundadır ki, modern liberal estetik kuramlarına göre gerçek kültürel başarının daha en başta özü itibarıyla imkânsız olması gerekir. Buna rağmen en görkemli sanat eserlerinden bazıları tam da burada, Antik Doğu'da, akılalmaz bir baskı altında üretilmiştir. Bu eserler, sanatçının kişisel özgürlüğü ile ürettiklerinin estetik kalitesi arasında doğrudan bir ilişki olmadığını kanıtlar. Çünkü şu bir gerçek ki, sanatçının eseriyle ilgili nasıl bir amacı varsa, o amaç önce süzgeçten geçmek zorundadır. Her sanat eseri, bir grup amaç ve onların gerçekleştirilmesine karşı gösterilen bir dizi direnç arasındaki gerilimden doğar. Bu dirençler uygun görülmemiş motifler, toplumsal ön yargılar, izleyici kitlesinin hatalı yorumları ile ya bu dirençleri asimile etmiş ya da onlara açıkça başkaldırmış amaçlardır. Bir taraftaki direncin üstesinden gelmek

mümkün değilse, sanatçının yaratıcılığı ve ifade gücü engellenmemiş başka bir amaca meyleder. Bu noktada, başarısının aslında ilk amacının yerine geçmiş başka bir amacın gerçekleştirilmesinden ibaret olduğunu fark etmesi bile pek olası değildir. En liberal demokrasilerde dahi sanatçı tam bir özgürlük içinde hareket edemez, orada bile sanatına yabancı sayısız düşünceyle sınırlandırılmıştır. Özgürlüğün farklı ölçüleri onun için kişisel olarak çok büyük önem taşıyabilir. Ama prensipte bir zorbanın emirleri ile –en özgürü bile olsa– bir toplumsal düzenin gelenekleri arasında fark yoktur. Eğer baskı kendi içinde sanatın ruhuna aykırı olsaydı, mükemmel sanat eserleri ancak mutlak anarşi hâlinden doğardı. Ama gerçekte, eserin estetik kalitesinin bağlı olduğu ön koşullar, siyasi özgürlük ve baskının sunduğu alternatiflerin ötesine geçer. Dolayısıyla diğer aşırı uç, yani sanatçının hareket özgürlüğünü sınırlayan bağların kendi içinde kârlı ve yararlı olduğu, modern sanatın yetersizliğinden modern sanatçının özgürlüğünün sorumlu olduğu, baskı ve kısıtlamaların hakiki "üslubun" sözümona güvencesi olarak yapay yoldan üretilebilir olduğu ve üretilmesi gerektiği kabulü en az anarşist bakış açısı kadar yanlıştır.

2.
SANATÇININ KONUMU VE SANATSAL ÜRETİMİN ÖRGÜTLENMESİ

Uzun bir süre boyunca sanatçıların ilk ve tek işverenleri rahipler ile prensler oldu ve tüm Antik Doğu Çağı'nda en önemli atölyeleri tapınaklar ile saraylardaydı. Bu yapılardaki atölyelerde ya gönüllü ya da mecburi işçi –serbestçe dolaşabilen emekçi ya da ömür boyu köle– olarak çalışıyorlardı. Dönemin sanatsal üretiminin en büyük ve en değerli kısmı buralarda gerçekleştirildi. Fetihlerle birikmiş ilk topraklar savaşçıların ve haydutların, fatihlerin ve zalimlerin, çete reislerinin ve prenslerin ellerine geçti. Akılcı yönetilen ilk mülk pekala tapınak arazileri olabilir. Başka bir deyişle, tanrılara ait mülklerin temelleri prensler tarafından atılmıştı ve rahiplerce idare ediliyordu. Bu yüzden sanatçıların ilk

düzenli işverenlerinin rahipler olması, sanatçılara ilk siparişleri onların vermiş olması son derece mümkündür; krallar sadece onların izinden gidecektir. Ev içi üretim bir kenara bırakıldığında, Antik Doğu sanatı her şeyden önce bu hamilerin verdiği görevleri yerine getirmekle sınırlıydı. Eserler çoğunlukla tanrılar için adak sunusu ve kraliyet anıtları, ya tanrılar kültü ya da hükümdar için gerekli malzemeler, ya ölümsüzlerin şanı ya da onların dünyevi temsilcilerinin ölümlerinin ardından şöhretlerine hizmet etmek için tasarlanmış propaganda araçlarıydı. Ruhban sınıfı da, kraliyet sarayı da aynı hiyerarşik sistemin parçasıydı. Kendi ruhani kurtuluşlarını sağlamak ve sonsuz şöhrete kavuşmak için sanatçılara verdikleri görevler primitif din kurumunun tamamında, ölüler kültünde toplanıyordu. İkisi de sanatçının ağırbaşlı, heybetli ve yüce betimlemeler yapması gerektiğini emrediyordu. İkisi de sanatçıyı durağan bakış açısını koruması için teşvik ediyor ve onu kendi muhafazakâr amaçlarına tabi kılıyordu. İkisi de sanatsal yenilikleri ve herhangi bir sanatsal reformu önlemek için elinden geleni yapıyordu. Çünkü kurulu düzendeki her türlü değişiklik onları korkutuyordu, bu yüzden sanatın geleneksel kurallarının da en az geleneksel dinî öğretiler ve ibadet biçimleri kadar kutsal ve dokunulmaz olmasını söylüyorlardı. Rahipler, kralların tanrı muamelesi görmelerine izin vererek onları kendi yetki alanlarına çektiler. Böylece krallar da kendi şöhretlerini arttırmak amacıyla tanrılar ve rahipler için tapınak inşa edilmesine izin verdiler. Her biri ötekinin saygınlığından nemalanmaya bakıyor, ikisi de kraliyet ile ruhban sınıfının erkinin korunması için verilen mücadelede sanatçının yardımını istiyordu. Tarih Öncesi dönemdeki koşullara kıyasla, asıl bu şartlar altında yalnızca estetik dürtü ve amaçlarla yapılmış bağımsız bir sanat söz konusu olamazdı. Büyük sanat eserleri, anıt heykel ve duvar resimleri sanat olsun diye, göze hoş görünmeleri için yapılmıyordu. Heykeller, Klasik Antikite ya da Rönesans'ta olduğu gibi tapınakların önünde ve pazar yerinde durması için sipariş edilmiyordu. Çoğu, tapınakların karanlık iç mekânlarında veya mezar odalarının derinliklerinde duruyordu.[2]

2 J. H. BREASTED: *A History of Egypt* (*Mısır Tarihi*), 1909, s. 102.

Mısır'da özellikle mezarlar için resim talebi daha başından beri o kadar büyüktü ki, sanatçının oldukça erken bir tarihte uzmanlaşıp ekonomik olarak kendi kendine yetebildiğini kabul etmek gerekir. Ama önemsiz bir hizmetkâr olarak sanatın rolü öyle şiddetle vurgulanıyordu, sanat işlevsel görevler tarafından öylesine yutulmuştu ki, sanatçının bireyselliği eserinin ardında neredeyse tamamen yok olmuştu. Ressam ve heykeltıraş anonim zanaatkârlar olarak kaldılar; kişiliklerini hiçbir şekilde zorla kabul ettirmediler. Mısır'dan sadece birkaç sanatçı ismi biliyoruz. Ustalar eserlerini imzalamadıkları için[3] bu birkaç ismi bile belli bir grup sanat eseriyle ilişkilendirebilmek mümkün değildir.[4] Elimizde heykeltıraşların atölyelerini gösteren, bilhassa El Amarna'dan kalma resimlerin olduğu doğrudur; hatta Kraliçe Tyi'nin tanınabilir bir portresi üzerinde çalışan bir heykeltıraşın resmi bile vardır.[5] Ne var ki sanatçının şahsı ile ona atfedilen mevcut sanat eserlerinin söz konusu olduğu her duruma şüpheyle yaklaşılmalıdır. Bir mezarın duvar süslemeleri zaman zaman bir ressamı ya da heykeltıraşı gösterip onun ismini veriyorsa, sanatçının ölümsüzlüğe ulaşmayı hedeflediğini farz edebiliriz.[6] Ama bu ne kesin olarak bellidir ne de –Mısır sanatının tarihiyle ilgili çok ayrıntı olmadığı için– bu bilgiden pek bir fayda sağlayabiliriz. Bu sanatçıların kişiliklerinin anahatlarını net biçimde çizebilmek imkânsızdır. Bu otoportreler, söz konusu sanatçının kendisi ve eserinin değeri hakkında ne düşündüğüne dair herhangi bir tatmin edici bilgi bile vermez. Bunları sanatçının günlük çalışma rutinini kayda alma girişimi olarak yorumlamamız gerekip gerekmediğini söylemek zordur. Aynı şekilde sanatçının, krallıktaki krallar ve ileri gelenlerde olduğu gibi, onların gölgesi altında ebedi bir şöhret elde etme dürtüsüyle kendisini sonsuza dek insanlığın hafızasına kazıyacak bir anıt yapmak istediğini iddia etmek de kolay değildir.

---

3 A. ERMAN: *Life in Ancient Egypt* (*Antik Mısır'da Yaşam*), 1894, s. 414.

4 ROEDER: "Aegyptische Kunst" ("Mısır Sanatı"). Max Ebert'in *Reallexikon der Vorgeschichte*'sinde (*Tarih Öncesi Sözlüğü*), VII, 1926, s. 168.

5 LUDWIG BORCHARDT: *Der Portraetkopf der Koenigin Teje* (*Kraliçe Tyi'nin Büstü*), 1911.

6 A. ERMAN, loc. cit.

Mısır'daki yapı ustalarının ve başheykeltıraşların isimlerini bildiğimiz doğrudur. Bu kişiler, saray erkanından kabul ediliyor ve özel bir saygı da görüyorlardı. Ama sanatçı genel olarak sıradan bir zanaatkâr olarak kaldı; bir birey olarak değil, olsa olsa bir zanaatkâr olarak görüldü. Lessing'in "elleri olmayan Raffaello"[7] kavramına benzer bir fikir bu durumda oldukça akılalmaz kaçacaktır. Sadece yapı ustası örneğinde, entelektüel çalışma ve bedensel iş arasındaki bir ayrımdan söz etmek mümkündür; heykeltıraş ve ressam beden işçisinden başka bir şey değillerdir. Mısır'da sanatçının düşük toplumsal konumuyla ilgili en iyi fikri, eğitimli yazmanların ders kitapları verir: Sanatçının geçimini sağlayan mesleğinden horgörüyle bahsederler.[8] Bu yazmanların konumuyla karşılaştırıldığında ressamınki ve heykeltıraşınki, özellikle de Mısır tarihinin ilk dönemlerinde, pek saygın görünmez. Bu, Klasik Antikiteden kalma belgelerden de aşina olduğumuz üzere, sanatın edebiyatın yanında küçümsendiğinin kanıtıdır. Burada, Antik Doğu'da, sanatçının toplumsal konumu, bedensel çalışmanın yüz kızartıcı görüldüğü primitif saygınlık anlayışına Yunan ve Roma'ya kıyasla çok daha fazla tabidir.[9] Yine de sanatçının itibarı genel olarak süreç ilerledikçe artmıştır. Yeni Krallık'a gelindiğinde pek çok sanatçı toplumsal bakımdan daha üst sınıflara mensuptu. Bazı ailelerde mesleği kesintisiz sürdüren birkaç sanatçı kuşağı vardı, ki bu kendi içinde nispeten gelişkin bir sınıf bilincine sahip olduklarının işareti olarak görülebilir. Fakat o zaman bile, sanatçının toplumsal yaşamdaki rolü, Tarih Öncesi'ndeki sanatçı–büyücünün işlevine kıyasla önemsizdi.

En önemli çalışma mekânları tapınak ve saray atölyeleriydi, ama atölyeler bir tek buralarda yoktu. Bu tür tesisler geniş özel mülklerde ve büyük şehirlerin pazar yerlerinde de bulunabiliyordu.[10] Pazar yerlerindekiler –tapınak, saray ve özel konutların ak-

---

7 "Elleri olmayan Raffaello" kavramı, Alman yazar Gotthold Ephraim Lessing'in (1729–1781) *Emilia Galotti* adlı oyununda geçer. Lessing'e göre elleri olmasaydı Raffaello'nun dehası asla bilinemezdi, çünkü "sadece gözlerimizle resim yapamayız." (ç.n.)

8 Ibid.

9 TH. VEBLEN: *The Theory of the Leisure Class* (*Aylak Sınıfın Teorisi*), 1899, III: "Conspicuous Leisure" ("Cazip Aylaklık") ile karşılaştırınız.

10 S. R. K. GLANVILLE: *Daily Life in Ancient Egypt* (*Antik Mısır'da Gündelik Yaşam*), 1930, s. 33.

sine sadece serbest iş gücü kullanan– birkaç bağımsız küçük atölyenin birleşmesinden oluşuyordu. Bu tür bir bileşimin amacı hem farklı zanaatkârlar arasında işbirliği sağlamak, hem de tüccardan bağımsızlaşmak için tek ve aynı yerde mal üretip satmaktı.[11] Tapınak, saray ve özel atölyelerde zanaatkârlar hâlâ müstakil ve kendi kendine yeten konutların sınırları içinde çalışıyorlardı. Bu konutların Neolitik Çağ'ın köy evlerinden tek farkı, kıyas götürmez biçimde daha büyük olmaları ve tamamen yabancı, çoğunlukla da zorunlu iş gücüne dayanmalarıydı; yapısal olarak ikisi arasında bunun dışında önemli bir farklılık yoktu. Bu ikisinin aksine, atölye rutinini evden ayırmasıyla pazar yeri sistemi devrimci bir yenilikti: Pazar yeri sistemi bağımsız endüstrinin tohumlarını içeriyor, artık rastgele siparişlere bağımlı olmaksızın sistematik biçimde ticari mal üretiyordu. Bir yandan özel bir mesleki faaliyet sürdürürken, bir yandan da ticari mallarını serbest piyasa için üretmeye devam ediyordu. Bu sistem yalnızca ana üreticiyi beden işçisine dönüştürmekle kalmadı, onu kapalı ev ortamından da çıkardı. İşçiyi evinde tutan, ama kendisi için değil, müşteri için çalışmasını sağlayarak onu ev ortamından manen koparan, muhtemelen aynı ölçüde eski evde üretim sisteminin de[12] böyle bir etkisi vardır. Bu şekilde, üretimin acil iç ihtiyaçlarla sınırlandırıldığı ev bütçesi ilkesi çiğnenmiş olur.

Bu gelişim sürecinde erkek yavaş yavaş, seramik ve tekstil ürünleri üretimi gibi, daha önceden kadının uzmanlık alanı olan bedensel iş ve sanat dallarını bile üstlendi.[13] Herodotos, Mısır'da erkeklerin –her ne kadar zorunlu işçiyseler de– dokuma tezgahı başında oturduklarından hayretle bahseder. Ama bu durum sadece el işçiliğinin sonunda yalnız erkeğin uzmanlık alanına dönüştüğü gelişim sürecinin genel eğilimiyle ilgilidir. Kesinlikle –Herakles'in Omphale'nin çıkrığını kullandığı hikâyede olduğu

11 MAX WEBER: *Wirtschaftsgeschichte* (*İktisat Tarihi*), 1923, s. 147.

12 15. yüzyıl gibi erken bir dönemde ortaya çıkan, ama en çok 17. ve 18. yüzyıllarda görülen bir ekonomik sistem. Avrupa köylüsünü tarlada çalışmadığı zamanlarda evlerinde üretim yaparak çalıştırmayı hedeflemişti. (ç.n.)

13 W. M. FLINDERS PETRIE: *Social Life in Ancient Egypt* (*Antik Mısır'da Toplumsal Yaşam*), 1923, s. 27 ile karşılaştırınız.

gibi–[14] erkeğin köleleştirilmesinin değil, yalnızca el işçiliğinin evden ayrılmasının ve gittikçe zorlaşan alet kullanımının yansımasıdır.

Kraliyet sarayı ile tapınaklara bitişik büyük atölyeler, genç sanatçıların eğitildikleri okullardı. Özellikle tapınaklara bağlı atölyelerin geleneğin en önemli aktarıcıları olarak görülmesi olağandır. Ancak bu, tıpkı ruhban sınıfının sanat üzerindeki baskın etkisinden de bazen şüphe duyulması gibi, gerekçeleri genellikle kabul görmeyen bir varsayımdır.[15] Her hâlükârda, atölye geleneğini ne kadar sürdürebiliyorsa, eğitim bakımından da o kadar önemliydi. Bu açıdan bazı tapınak atölyeleri, saray atölyelerinden muhtemelen daha iyiydi. Ama öte yandan ülkenin entelektüel merkezi olarak saray da beğeni meselelerinde bir tür diktatör konumundaydı. Bu arada hem tapınakta hem de saray atölyelerinde, tüm sanat pratiği aynı akademik–skolastik kişiliğe sahipti. En başından beri her yerde herkes için bağlayıcı kurallar, geçerli modeller ve genel çalışma yöntemleri olması, sadece birkaç merkezden yönetilen bir sisteme işaret eder. Bu akademik, oldukça titiz ve dar görüşlü gelenek, bir yandan vasat ürünlerin ortaya çıkmasına neden olurken, öte yandan tam anlamıyla Mısır sanatına özgü, görece yüksek bir ortalamanın tutturulmasını da sağlar.[16] Mısırlıların genç kuşak sanatçıların eğitimi konusunda sergiledikleri özen ve pedagojik becerinin ne kadar büyük olduğu, günümüze kalan ders malzemelerinden bile anlaşılabilir. Eğitim amacıyla modelin alçı kalıbı alınmış ve bedenin farklı kısımlarının anatomik betimlemeleri yapılmıştır. Bu örnek parçalar, öğrencilere bütün üretim aşamalarıyla bir sanat eserinin gelişimini gösterir.

Sanatsal çalışmanın örgütlenmesi, yardımcıların bulunması ve çeşitli görevler üstlenmeleri, bireysel becerilerin uzmanlaşarak diğer uzmanlıklarla birleşmesi Mısır'da öyle gelişmiştir ki, akla Orta Çağ katedral atölyelerinin yöntemlerini getirir ve pek

---

14 Antik Yunan mitolojisinde Herakles, Lydia kraliçesi Omphale'nin hizmetinde bir yıl kadın kılığında çalışıp yün eğirmişti. (ç.n.)

15 H. SCHAEFER: *Von Aegyptischer Kunst* (*Mısır Sanatı Üzerine*), 1930, 3. Baskı, s. 59.

16 Ibid., s. 68.

çok bakımdan sonraki bireysel olarak örgütlenmiş sanatsal faaliyetin tamamını gölgede bırakır. Bütün gelişim süreci başından beri üretimin standartlaşması için uğraşıyordu ve bu eğilim ta en başından bir atölyenin çalışma rutiniyle uyumluydu. Asıl önemlisi de üretim aşamalarının yavaş yavaş rasyonelleşmesinin sanatsal yöntemler üzerinde dengeleyici bir etkisi oldu. Artan taleple birlikte eskiz, model ve tek tip motiflere bakarak çalışmaktan bir gelenek doğdu. Bunun sonucu, neredeyse makineleşmiş bir stereotip üretim tekniği gelişti, ki bu da ayrı ayrı tek tip parçaların çoğaltılıp bir araya getirilmesiyle farklı nesnelerin elde edilmesine olanak tanıdı.[17] Bu tür akılcı yöntemlerin sanatsal üretime uygulanması elbette sanatçılara aynı görevi tekrar tekrar vermek; aynı adak sunusunu, idolü, mezar anıtını, aynı tür kraliyet resmini ve özel portreyi sipariş etmek alışılagelmiş olduğu için mümkün oldu. Mısır'da konunun özgünlüğü hiçbir zaman çok takdir görmediği, hatta özgünlük genel olarak tabu olduğu için, sanatçının bütün hevesi eserin doğru ve titizlikle icra edilişine yoğunlaştı. Bu, en önemsiz eserlerde bile göze çarpar ve eserin ilginç ve etkileyici olmamasını telafi eder. Net ve kusursuz bir bitmişlik etkisine olan talep, akılcı örgütlenmeye rağmen Mısır atölyelerinden çıkan eserlerin neden görece ufak olduğunu da açıklar. Figürün yontularak taş bloktan kabaca çıkarılmasının yardımcılara, ayrıntılı çalışma ve son dokunuşların ise ustaya bırakıldığı süreçte heykeltıraşların taş eserlere olan düşkünlüğü daha en başından üretime kesin sınırlar getirir.[18]

3.
ORTA KRALLIK'TA SANATIN STEREOTİPLEŞMESİ

Daha önceki dönemlerin sanatının, sonraki dönemlere göre daha az "arkaik" ve stilize olması, Mısır insanının ırksal karakterinin ne kadar alışılmamış biçimde muhafazakâr ve gelenekçi olduğunun en açık kanıtıdır. Aynı zamanda, bu ayırt edici özel-

---

[17] F. M. HEICHELHEIM: *Wirtschaftsgesch. des Altertums* (*Antik Çağ İktisat Tarihi*), 1938, s. 151.

[18] L. CURTIUS, loc. cit.

liğin daha çok tarihsel koşullara bağlı olduğunu ve genel durum şekillenirken değiştiğini de gösterir. Hanedanlık Öncesi'nin son dönemleri ile Hanedanlık Çağı'nın başına ait rölyeflerde, form ve kompozisyonda –sonradan kaybolacak ve ancak genel bir kültür devriminin başında tekrar görülecek– bir serbestlik baskın gelir. Louvre'daki "Yazman" ya da Kahire'deki "Şeyh el–Beled" gibi Eski Krallık'ın geç dönemlerinden kalma başyapıtlar bile üstümüzde öyle taze ve canlı bir izlenim bırakır ki, IV. Amenhotep zamanına kadar bir benzerlerine daha rastlayamayız. Mısır sanatında belki de hiçbir zaman bu erken gelişim evresindeki kadar çok doğaçlama ve serbestlik olmamıştır. Yeni kentsel uygarlıklardaki özel yaşam koşulları, farklılaşmış toplumsal ilişkiler, zanaatın uzmanlaşması ve ticaretin serbestleşmesi, bireyselliğin yayılmasına –bu etkinin kendi otoritelerini korumak için mücadele eden güçler tarafından engellenip çoğunlukla yok edildiği zamana kıyasla– daha doğrudan katkıda bulundu. Feodal aristokrasinin şiddetle vurguladığı sınıf bilinciyle ön plana çıktığı Orta Krallık'ın başlarına kadar, saray sanatı ve dinî sanatın katı gelenekleri gelişmedi. Bu gelenekler, doğaçlamaya dayanan başka ifade biçimlerinin ortaya çıkışına engel oldu. Kült temsillerinin stereotipleştirilmiş üslubu, Neolitik Çağ'dan beri iyi biliniyordu, ama saray sanatının katı törensel formları kesinlikle yenidir ve kültür tarihinde ilk kez burada kendini gösterir. Bu formlar, daha ileri ve bireylerin ötesinde bir toplumsal düzenin, büyüklüğünü ve görkemini kralın lütfuna borçlu bir dünyanın kurallarını yansıtır. Birey karşıtıdır, durağan ve gelenekseldir; çünkü bir soyun, sınıfın, klan üyeliğinin ya da grubun belli bir bireyin kişiliğine kıyasla gerçekliğin daha yüce bir seviyesini temsil ettiğine ilişkin bir hayat görüşünün ifade biçimleridir. Bir bireyin hissedeceği, düşüneceği ya da arzu edeceği herhangi bir şeye kıyasla, soyut adap ve ahlak kuralları çok daha dolaysız ve aşikârdır. Bu toplumun ayrıcalıklı üyeleri için yaşamda güzel ve cazip ne varsa, kendilerini diğer sınıflardan ayırmalarıyla bağlantılıdır ve uydukları bütün kurallar az çok nezaket ve görgü kurallarının mizacını yansıtır. Bu nezaket ve görgü kuralları –üst sınıfın kendi kendini hepten stilize edişi– kişinin kendini gerçekte olduğu gibi değil, gerçeklikten ve şimdi-

ki zamandan çok farklı belli kutsal geleneklere uymak için nasıl görünmesi gerektiğine göre de resmedilmesini talep eder. Görgü kuralları sadece sıradan ölümlüler için değil, kral için de en yüce yasadır ve bu toplumun hayalgücünde tanrılar bile saray merasimlerinin kurallarına uyarlar.[19]

Sonuçta kralın portreleri salt temsil amacı güden imgelere dönüşür, erken dönemin bireyselliği ön plana çıkaran karakteri hiç iz bırakmadan gözden kaybolur. Portrelerin altına yazılmış o övgülerdeki bireysellikten yoksun anlatım tarzı ile portrelerdeki kralların yüzlerinin stereotipleştirilmiş kişiliği arasında nihayet hiçbir fark kalmaz. Kralların ve büyük toprak sahiplerinin heykellerine kazıttıkları kendi kendilerini yücelten otobiyografik metinler ve yaşamlarındaki önemli olayların betimlemeleri, daha en başından itibaren son derece tekdüzedir. Günümüze kalabilmiş çok sayıda anıta rağmen, onlarda boş yere bireysel bir özellik, özel yaşamın bir yansımasını ararız.[20] Eski Krallık dönemi heykellerinin, taşıdıkları bireysel özellikler bakımından aynı dönemin biyografik belgelerine göre daha zengin olması, hâlâ Paleolitik Çağ sanatından yadigar bir büyüsel işleve sahip olmalarıyla açıklanmalıdır; edebi eserler ise bu büyüsel işlevden yoksundur. Oysa *Ka*, yani ölünün koruyucu ruhu, içinde bulunduğu beden hayattayken nasılsa, portrede de yine öyle sahici formuyla ve canlı gibi olmak zorundadır. Portrelerdeki natüralizmin nedeni bir ölçüde bu büyüsel–dinsel amaçtır. Fakat sanat eserlerinin temsil işlevinin dinî önemine üstün geldiği Orta Krallık'ta portre, büyüsel ve dolayısıyla natüralist niteliğini kaybeder. Çünkü tıpkı kralın otobiyografik yazılarında kendini ifade ediş şeklinin her şeyden önce geleneksel formları yansıtması gibi, Orta Krallık'ın portre heykelleri de genel olarak bir kralın saray geleneklerine göre sahip olabileceği ideal görünümü yansıtır. Ama kralın vekilleri ve saray mensupları da artık kralınkine benzer heybetli, ağırbaşlı ve dengeli bir görünüm elde etmek için uğraşırlar. Sadık bir kulun otobiyografisi nasıl yalnızca kralla ilgiliyse ve sadece

---

19 W. SPIEGELBERG: *Gesch. der Aegypt. Kunst* (*Mısır Sanatı Tarihi*), 1903, s. 22 ile karşılaştırınız.

20 GEORG MISCH: *Gesch. der Autobiographie* (*Otobiyografinin Tarihi*), I, 1931, 2. Baskı, s. 10.

onun bağışlayıcı lütfunun aydınlattığı şeylerden bahsediyorsa, resimsel temsillerde de her şey, bir güneş sistemindeymişçesine, kralın etrafında döner.

Orta Krallık'ın biçimciliği, selefinin hemen ardından gelen doğal bir gelişim aşaması olarak açıklanamaz. Sanatın, kökleri Neolitik Çağ'da olan primitif formların arkaizmine dönüşü dışsal nedenlere dayandırılabilir. Fakat bu nedenler sadece sosyolojik olarak anlaşılabilir, yalnız sanat tarihinin bakış açısıyla aydınlatılamaz.[21] Erken dönemin natüralist eserleri ile Mısırlıların doğayı doğru gözlemleyip büyük bir sadakatle yeniden üretme konusundaki bitmez tükenmez becerilerinden ötürü, bu ampirik gerçeklikten uzaklaşmanın ardında belli bir amaç sezinleriz. Burada sadece bir yatkınlık meselesi söz konusu değildir; koca sanat tarihinin başka hiçbir döneminde natüralizm ve soyutlama arasındaki seçim, burada olduğu gibi asıl amaç olarak karşımıza çıkmaz. Bu öyle bir amaçtır ki yalnızca estetik nedenlerle belirlenmemiştir, sanatçının estetik hedefleri gerçekleştirilebilir arzularla uyumlu da olmalıdır. Heykeltıraş Thutmose'nin El Amarna'daki atölyesinde bulunmuş –biraz rötuşlanmış ölü maskları olmaları muhtemel– meşhur alçı kalıpları, Mısırlı sanatçıların nesneleri resmettiklerinden farklı görebildiklerini kanıtlar. Sanatçının çoğu durumda imgenin bu masklardaki gösteriliş şeklinden bilinçli uzaklaştığını farz edebiliriz.[22] Sadece bedenin farklı kısımlarının nasıl betimlendiğini birbiriyle karşılaştırmak bile, burada ereksel bir karşıtlık olduğunu ve sanatçının aynı anda iki farklı dünya –sanatsal ve aşırı sanatsal dünyalar– arasında gidip geldiğini açıkça görmek için yeterlidir.

Sadece katı biçimci değil, az çok natüralist de olan gelişim evreleriyle birlikte Mısır sanatının en çarpıcı özelliği, tekniğinin akla dayanmasıdır. Mısırlılar, Neolitik sanat ile primitif resimsel temsilin "kavramsal resminden" ve çocuk resimlerinden hiçbir zaman tamamen kurtulamadılar. Hiçbir zaman "tamamlama" tekniğinin etkisinden kaçamadılar. Bu teknikte bir resim sanat-

21 W. SPIEGELBERG, op. cit, s. 5 ile karşılaştırınız.

22 H. SCHAEFER, op. cit., s. 57 ile karşılaştırınız.

çının zihninde birbiriyle ilişkilendirdiği, ama optik olarak birbiriyle alakasız, hatta çoğunlukla birbirine zıt olan birkaç ögeden oluşur. Buna göre Mısırlılar, görsel izlenimde birlik ve teklik yanılsamasını üretmeyi bir kenara bıraktılar. Anlaşılırlık için perspektif, rakursi ve kesişimlerden feragat ettiler. Bu feragat, doğaya sadık kalarak onu yeniden üretme arzusundan daha güçlü olduğunu kanıtlayan değişmez bir tabuya dönüştü. Böyle tamamen harici nedenlere dayalı soyut bir yasağın nasıl kalıcı bir etkisinin olduğu ve bu yasağın zaman zaman pek engellenmemiş bir estetik amaca bile nasıl kolayca uyum sağladığı Doğu Asya resminde görülebilir. Örnek vermek gerekirse, pek çok yönden bizim sanat anlayışımıza daha çok benzeyen bu resimlerde bugün bile gölgelendirme yasaktır, çünkü izleyicide çok kaba bir etki bıraktığı düşünülür. İzleyiciyi her türlü aldatma çabasının kabalık ve görgüsüzlük unsuru taşıdığını, soyut ve biçimci sanat yöntemlerinin ise natüralizmin yanıltıcı etkisine oranla "daha incelikli olduğunu" Mısırlılar da bir ölçüde hissetmiş olmalıydılar.

Antik Doğu ve özellikle Mısır sanatında, akla dayalı tüm biçimci ilkeler içinde en göze çarpan ve en ayırt edici olanı "frontalite"dir. "Frontalite" ile kastımız, insan figürü temsilini belirleyen kuraldır. Julius Lange ve Adolf Erman'ın keşfettiği bu kurallara göre insan bedeni hangi pozisyonda betimlenirse betimlensin, göğüs yüzeyinin tamamı izleyiciye dönük olur, öyle ki vücudun üst kısmı yatay bir çizgiyle iki eşit parçaya bölünebilir. Bedeni mümkün olduğunca çok göstermeye çalışan bu eksensel yaklaşım, belli ki resimle ilgili herhangi bir yanlış anlama ve kafa karışıklığından ya da bazı unsurların birbirini kapatmasından kaçınmak amacıyla, en açık ve sade izlenimi sunmaya çalışır. Frontalite deyince akla teknik beceriden yoksunluğun gelmesine bir yere kadar hak verilebilir. Ama bu tekniğin inatla, hatta sanatta böyle gönülsüz kısıtlamaların söz konusu olamayacağı zamanlarda bile sürdürülmesi başka bir açıklama talep eder.

İnsan figürü cepheden resmedilirken bedenin üst kısmının yana dönmesi, izleyiciyle olan kesin ve dolaysız bir ilişkinin dışavurumudur. İzleyiciye dair hiçbir emarenin görünmediği Paleolitik sanat frontalite hakkında hiçbir şey bilmez. Onun yanılsama-

cılığı[23] izleyiciyi görmezden gelmenin sadece başka bir biçimidir. Antik Doğu sanatı ise doğrudan algıları açık bir özneye yaklaşır. İzleyiciye hem saygı gösteren hem de ondan saygı talep eden bir sanattır; ona yaklaşımı saygı, nezaket ve görgü kurallarını içeren bir eylemdir. Şöhret ve övgü bahşetmeye kararlı kibar saray sanatının tamamı, frontalite ilkesinden –izleyiciyle, eseri sipariş etmiş kişiyle, sanatçının hizmet edip keyif vermekle yükümlü olduğu efendiyle yüz yüze gelme ilkesinden– bir unsur içerir.[24] Sanat eseri ona, karşısında bayağı yanılsamacılığın ustalıklı dalaverelerine kanmayacak bir sanat erbabı varmış gibi, doğrudan yaklaşır. Bu tavır sonradan klasik saray tiyatrosu geleneğinde oldukça açık biçimde görülür. Burada da sahnenin gerektirdiği aldatmacaları göz ardı eden oyuncu, dosdoğru seyirciye hitap eder. Kelimelerle ve el kol hareketleriyle orada olmayanlara da oradalarmışçasına seslenir. Hem izleyiciye "sırtını dönmekten" kaçınmaz, hem de bütün bu olan bitenin bir kurmaca, daha önceden üstünde uzlaşılmış kurallara uygun olarak düzenlenen bir eğlence olduğunu her fırsatta vurgular. Natüralist tiyatro, bu "frontal" sanatın tam tersine geçişi, yani filmi şekillendirir. Film, olayları seyirciye götürüp sunmak yerine, izleyiciyi harekete geçirerek onları olayların içine çeker. Oyuncuları kazara suç üstü yakalanmışlar gibi göstererek olayların gelişimini öyle bir yansıtır ki, tiyatroya özgü kurmaca ve gelenekleri asgariye düşürür. Tıpkı güçlü yanılsamacılığı, samimi ve patavatsız dolaysızlığı ve seyircilere vahşice saldırmasıyla filmin otorite karşıtı liberal toplumların demokratik sanat anlayışını yansıtması gibi; sahne, yer ışıkları, iskele ve desteklere yaptığı vurguyla son derece yapay olan ve bir olay için özel olarak sipariş edilmiş aristokratik saray sanatı da aldatılmasına gerek görülmeyen ve toplumca kabul görmüş bir sanat erbabı için üretildiğini yansıtır.

Mısır sanatı frontalite dışında başka bir grup değişmez formülü de gözler önüne serer. Bunlar frontalite kadar belirgin olmasalar da, bu sanatı yönlendiren üslupsal ilkelerin büyük çoğun-

[23] Yanılsama tekniklerinin aşırı kullanıldığı bir resmetme anlayışı. (ç.n.)

[24] W. HAUSENSTEIN, frontalite ile "feodal ve hiyerarşik" kültürler arasındaki bağlantıya daha önceden işaret etmiştir.*Archiv fuer Sozialwiss. u. Sozialpolit*, 1913, vol. 36, s. 759–760.

luğundaki geleneksellliği, özellikle de Orta Krallık'ınkini yoğun biçimde yansıtırlar. Aralarında en çok öne çıkan kural, figürün bacaklarının her zaman profilden resmedilmesi ve iki bacağın da içeriden, yani ayak başparmağı dışarıda kalacak şekilde gösterilmesidir. Sonra, hareket eden bacakla uzanmış kolun –muhtemelen öncelikle rahatsız edici üst üste binmeleri önlemek için– izleyiciye uzak gösterilmesi kuralı vardır. Son olarak, figürlerin izleyiciye her zaman sağ tarafları dönük şekilde betimlenmeleri geleneği karşımıza çıkar. Orta Krallık'ta ruhban sınıfı, saray, feodal aristokrasi ve bürokrasi bu gelenek, kural ve düzenlemelere harfiyen uyar. Feodal beyler, fırsat bulduklarında gerçek firavunla aşık atmaya çalışan küçük krallardı. Hâlâ kendini orta sınıftan kesin biçimde ayrı tutan yüksek hiyerarşi ise hiyerarşik hâline derinlemesine gömülmüştü ve tümüyle muhafazakâr çizgide geziniyordu. Toplumsal koşullar, Hiksos istilasının karmaşasından doğan Yeni Krallık'a kadar değişmedi. Geleneksel, yalıtılmış ve kendi kendine yeten Mısır sadece maddi ve kültürel olarak gelişmiş bir ülke olmakla kalmadı, daha geniş bir vizyon da edinerek uluslar üstü bir dünya kültürünün temellerini attı. Mısır sanatı da hem Akdeniz'in kıyılarındaki toprakları ve Yakın Doğu'nun tamamını kendi etki alanına soktu, hem de kendi sınırlarının ötesinde, kendi gelenek ve göreneklerinin dışında koca bir dünya olduğunu keşfederek diğer bölgelerin farklılıklarını benimsedi.[25]

4.
AKHENATON DÖNEMİNDE NATÜRALİZM

Adı büyük kültür devrimiyle bağlantılı olan IV. Amenhotep sadece bir dinîn kurucusu ve genelde bilindiği üzere monoteizmin fikir babası ya da dünya tarihinde "ilk peygamber" ve "ilk bireyci" olarak adlandırılan[26] kişi değil, aynı zamanda sanatsal bilincin değişmesini sağlayan ilk insandır: IV. Amenhotep, natü-

[25] RICHARD THURNWALD: "Staat und Wirtschaft im alten Aegypten" ("Antik Mısır'da Devlet ve Ekonomi"), *Zeitschr. f. Sozialwiss.*, 1901, vol. 4, s. 699.

[26] J. H. BREASTED, op. cit., s. 356–377.

ralizmi bir programa oturtup onu yeni bir kazanım olarak eski üslubun karşısına koyan ilk kişidir. Başheykeltıraşı Bek, taşıdığı unvanlara "Majestelerinin talebesi" sıfatını da ekler.[27] Anlaşılan, sanatın IV. Amenhotep'e borçlu olduğu ve sanatçıların ondan öğrendiği şey, hakikate yönelik yeni bir sevgi ve Mısır sanatını yeni bir tür empresyonizme götüren farklı bir hassasiyettir. IV. Amoenhotep dönemi sanatçılarının katı, akademik üslubu yenmeleri, Firavun'un sıkıcı, boş ve anlamsız dinî geleneklere karşı verdiği mücadeleyle paralel gider. Onun etkisiyle Orta Krallık'ın biçimciliği, hem dinde hem sanatta, insanları yeni keşifler yapmaktan keyif almaları için cesaretlendiren dinamik ve natüralist bir yaklaşım karşısında boyun eğer. Yeni konular seçilir, yeni semboller aranır, yeni ve alışılmadık durumların betimlenmesi tercih edilir. Sanatçı, portrelerde yalnızca samimi ve bireysel bir ruhani yaşantı betimlemek için uğraşmaz, bunun da ötesinde entelektüel bir gerilim, coşkulu bir duyarlılık ve neredeyse anormal gerginlikte bir canlılık da yaratmaya çalışır. Artık daha tutarlı bir yaklaşıma sahip grup kompozisyonlarında, daha canlı bir merakı yansıtan manzaralarda, daha çok betimlenen gündelik hayattan sahne ve olaylarda perspektifin ilk izleri görülür. Eski anıtsal üsluba duyulan nefret sonucu, küçük el sanatlarının zarif ve ince formlarından belli bir haz alındığı dikkat çeker. Tek şaşırtıcı özellik, bütün bu yeniliklere rağmen bu sanatın nasıl bütünüyle resmi ve biçimci bir saray sanatı olarak kalabildiğidir. Bu konular yeni bir dünyanın dışavurumudur; yüzlerden yeni bir ruh hâli ve anlayış yansır. Buna karşın frontalite, "tamamlama" yöntemi ve oran orantı, resmedilen kişinin toplumsal konumuna uygun ele alınır ve bu durum, model hiç dikkate alınmaksızın, doğaya sadık betimlemenin birçok kuralına üstün gelir. Dönemin natüralist eğilimine karşın bu sanat hâlâ, yapısal olarak bazı yönlerden Rokoko'yu andıran bir saray sanatıdır. İyi bilindiği üzere Rokoko üslubuna da aynı şekilde Klasisizm karşıtı, bireyci ve formu parçalayan eğilimler hâkimdir ve buna rağmen Rokoko tamamen resmi ve geleneksel bir saray sanatıdır. IV. Amenhotep'in ailesiyle birlikte,

27 Ibid., s. 378.

gündelik yaşamdan sahneler içinde, önceki sanat anlayışlarının hiçbirinde olmayan insani bir yakınlıkla betimlendiğini görürüz. Yine de hâlâ dikdörtgen düzlemlerde hareket eder, göğsünün tamamını izleyiciye döner ve sıradan ölümlülerin iki katıdır. Resim hâlâ aristokratik sanatın ürünüdür, amacı krala anıt olarak hizmet vermektir. Hükümdarın her türlü dünyevi bağdan tamamen kurtulmuş, tanrı olarak resmedilmediği doğrudur, ama hâlâ saray teşrifatına tabidir. Figürün izleyiciye daha uzak olan kolunu değil, yakın kolunu uzattığı resimler vardır. Ayrıca anatomik olarak daha doğru çizilmiş el ve ayaklara, daha doğal kıvrılan eklem yerlerine her yerde rastlarız. Bunun yanı sıra bu sanat büyük reform öncesine göre daha da değer kazanmış gibidir.

Natüralizmin Yeni Krallık döneminde uygulamaya soktuğu ifade biçimleri öyle zengin ve ustalıklıdır ki köklü bir geçmişe, uzun bir hazırlık ve gelişim dönemine sahip olmak zorundadır. Bu ifade biçimleri nereden gelmiştir? Akhenaton döneminde ortaya çıkmadan önce nasıl bir forma sahiptir? Onları Orta Krallık'ın katı biçimci döneminde yok olmaktan ne kurtarmıştır? Cevap basittir: Natüralizm, Mısır sanatında her zaman bir dip akıntısı olarak gizli kalmış ve resmi üslupla beraber, en azından resmi olmayan sanat dallarında, belirgin izler bırakmıştır. Eski Mısır bilimcisi W. Spiegelberg, bu eğilimi diğer Mısır sanatından ayırarak özel bir kategori oluşturur ve bunu Mısır "halk sanatı" olarak adlandırır. Fakat maalesef bununla halk için yapılan ya da halkın yaptığı bir sanatı mı, bir köylü sınıfı sanatını mı, yoksa halk için yapılan kentsel bir sanatı mı kastettiği ya da "halk" derken büyük bir köylü ve zanaatkâr kitlesinden mi; yoksa kentli, ticaretle uğraşan ve devlet memurluğu yapan orta sınıftan mı bahsettiği belli değildir. Ana üretim ile köy ekonomisinin sınırları dahilinde kalmış insanlar Mısır tarihinin sonraki dönemlerinde, en çok da uygulamalı sanatlar[28] alanında –yani üslupsal gelişim üzerindeki etkisi giderek azalan ve muhtemelen Eski Krallık döneminde bile çok önemli olmayan bir sanat dalında– yaratıcı bir unsur olarak

[28] Gündelik yaşamda kullanılan nesnelerin estetik olarak göze hoş görünmek üzere tasarlanıp dekore edilmeleri. Endüstriyel tasarım, grafik tasarım, moda tasarım ve iç mekân tasarımı uygulamalı sanatlara örnektir. (ç.n.)

düşünülebilir. Saray ve tapınaklardaki zanaatkâr ve sanatçıların halktan geldiği doğrudur, fakat üst sınıfın sanat üreticileri olarak kendi toplumsal sınıflarıyla hemen hemen hiçbir ortak noktaları yoktur. Mülkiyet ve erkin getirdiği ayrıcalıklardan yoksun olan avamın, Antik Doğu diktatörlüklerinde sanata ilgi duyan halka dahil olduğu düşünülemez; hatta ilerleyen dönemlere kıyasla sanatla daha az ilgilidir. Masraflı bir ilgi alanı olan resim ve heykel, her zaman ve her yerde ayrıcalıklı sınıfın tekelindeydi ve bu durum sonraki çağlara göre Antik Doğu'da muhtemelen daha da belirgindi. Sıradan halkın sanatçı tutup sanat eseri satın alabilmesi çok düşük bir ihtimaldi. Ölülerini kalıcı bir anıt dikmeden kuma gömüyorlardı. Derebeyleri ve yüksek bürokrasiyle kıyaslanınca, daha varlıklı orta sınıfın bile tüketici ve sanat hamisi olarak pek bir önemi olduğu söylenemezdi. Üst sınıfın beğeni ve isteklerine karşılık sanatın kaderinde fark edilebilir bir etkide bulunacak bir unsur kesinlikle değillerdi.

Eski Krallık'ta bile, aristokrasi ile köylülerin yanı sıra, imalat ve ticaret yapan bir orta sınıfın olduğunu varsayabiliriz. Orta Krallık'ta bu sınıf dikkat çekecek biçimde güç kazandı.[29] Artık bu sınıfın üyelerine açık olan resmi memuriyetler iyi bir başlangıç, toplum içinde mütevazı bir yükselme umudu sunuyordu. Erkek çocuğun babanın işini devralması ticaret ve endüstride geleneğe dönüştü ve bu, sınırları daha kesin çizilmiş bir orta sınıfın şekillenmesine maddi yönden katkıda bulundu.[30] Flinders Petrie'nin, Orta Krallık kadar erken bir dönemde hâli vakti yerinde bir orta sınıfın olup olmadığından şüphelendiği doğrudur. Ama Yeni Krallık'ta bürokrasinin alt kademelerine mensup çok zengin bir sınıfın varlığını kabul eder.[31] Gerçek şu ki, Mısır bu dönem toplumun alt katmanlarından yukarılara tırmanmaya çalışan yeni unsurlara orduda son derece parlak bir kariyer vaat eden askeri bir devlete dönüşmüştür. Aynı zamanda gittikçe merkezileşmiş ve kaybolmakta olan feodal aristokrasinin yerine sayısız krallık

29 EDUARD MEYER: "Die Wirtschaftl. Entwicklung des Altertums" ("Antik Dönemde Ekonomik Gelişim"), *Kleine Schriften*, I, 1924, s. 94.

30 J. H. BREASTED, op. cit., s. 169.

31 FLINDERS PETRIE, op. cit., s. 21.

yetkilisi yerleştirmek –yani önceki tüccar ve imalatçılar sınıflarının arasından, memurların hâkim olduğu bir orta sınıf yaratmak– zorunda kalmış, bürokrasiyle idare edilen bir devlet hâline gelmişti. Memur sınıfı ile devlete tabi kılınmış bu askeri sınıftan, sanatla faal olarak ilgilenenler arasına girmeye başlamış yeni bir kentli orta sınıf ortaya çıktı. Ama bu orta sınıfın beğenileri üst sınıfınınkilerle özünde aynı olacak ya da her ne kadar sanat eserleriyle süslenmiş ev ve mezarlara sahip olsalar da, sanattan üst sınıfın talep ettiğinden farklı bir şey talep etmeyeceklerdi. Daha az gösterişli eserlere razı olmak zorunda kalacaklardı. Zaten sonunda saray, tapınak ve aristokrasinin sanatından ayrı, bağımsız bir halk sanatı örneği olarak kabul edilebilecek Hanedanlık döneminden bir anıt günümüze kalmamıştır. Bununla birlikte kentli orta sınıfın, entelektüel bağımlılığına rağmen, üst sınıfın sanatına ilişkin fikirler üzerinde bir ölçüde etkili olmuş olması muhtemeldir. Akhenaton döneminin bireyciliği ve natüralizmini bile toplumun bu alt kesimlerinin etkisine bağlayabiliriz. Ancak sıradan halk ve orta sınıf, üst sınıfın resmi üslubundan ayrı sanat ürünlerini ne üretmiş ne de bu ürünlerden keyif almıştır.

Dolayısıyla Mısır'da hiçbir şekilde iki farklı sanat türü yoktur. Sarayın ve soyluların sanatının yanında bir "halk sanatı" yoktur. Mısır sanatının tamamında izini sürebileceğimiz bir ayrımın olduğu doğrudur. Ancak burada üretilen eserler iki farklı gruba ayrıştırılamaz, daha çok kendi içlerinde farklı örnekler olarak ele alınır. Son derece geleneksel, aşırı resmi ve ağırbaşlı anıtsal üslubun yanı sıra daha az kontrollü, daha kendiliğinden ve daha doğal bir yaklaşımın işaretleriyle de her yerde karşılaşırız. Bu düalizm en çok, aynı kompozisyondaki iki figürün farklı üsluplarda resmedildiği örneklerde açığa çıkar. Bu tür eserler, evin hanımını geleneksel saray üslubunda, yani katı bir "frontal duruşta" gösteren meşhur iç mekân betimlemeleridir. Ne var ki, tamamen doğal pozda duran bir hizmetkârın yandan resmedilirken frontal simetriden kısmen vazgeçilmesi, bu üslubun bütünüyle öznenin niteliğine göre değiştiğini açıklığa kavuşturur. Yönetici sınıfın üyeleri sarayın resmi üslubunda resmedilirken, alt sınıfların üyeleri genellikle halk tabakasına özgü natüralist üslupta gösterilir.

Bu iki üslup arasındaki ayrım, ne bir sınıf bilinci varsa bile bunu hiçbir şekilde yansıtamayacak olan sanatçının sınıf bilincinden; ne de hâlâ sarayın, soyluların ve ruhban sınıfının etkisi ve büyüsü altındaki halkın sınıf bilincinden doğar. Daha önce değindiğimiz gibi, hangi üslubun kullanılacağı sadece resmedilen öznenin niteliğine göre belirlenir. Zanaatkârları, hizmetçi ve köleleri, ölen soyluların öte dünyadaki yardımcıları olarak onların gündelik işlerini yaparken gösteren küçük boyutlu çalışma sahneleri anıtsal olmayan, tamamen natüralist ve neşeli formların sınırları içinde tutulur. Ama tanrıların heykelleri, ne kadar gösterişsiz olursa olsun, resmi saray sanatı üslubunda yapılır. Bu, özneye göre üslup farklılaşmasına sanat ve edebiyat tarihinde tekrar tekrar rastlarız. Örneğin Shakespeare'in karakterizasyonundaki ikili tavır bu "Mısırlı", yani konuya göre belirlenmiş üslup değişikliğine denk düşer. Buna göre Shakespeare'in hizmetkâr ve soytarıları alışılmış nesir dilde, ama kahraman ve lordları süslü mısralarla konuşur. Çünkü Shakespeare'in karakterleri değişik sınıfların dillerini –modern tiyatro oyunlarındaki ister üst ister alt sınıftan gelsin natüralist bir anlayışla çizilmiş karakterlerin yaptığı gibi– gerçekte olduğu şekliyle konuşmazlar. Sıradan halkın temsilcileri gerçekçi biçimde tasvir edilip sokak ağzıyla, meyhanelerin ve atölyelerin diliyle konuşturulurken, üst sınıf üyeleri stilize bir üslupla betimlenmişlerdir ve kendilerini gerçek hayatta olmayan bir dilde ifade ederler.

Başka bir araştırmacı ise "frontalite" ilkesine uyup uymamanın, resmedilen karakterlerin aristokratik çevreden ya da sıradan halktan gelip gelmemesine değil; hareket ederken mi, yoksa dururken mi gösterildiklerine bağlı olduğunu düşünmektedir.[32] Bu gözlem bir yere kadar doğru olsa bile, krallar ve aristokratlar normalde ağırbaşlı bir sükûnet ve hareketsizlik hâlinde gösterilirken, sıradan halkın hemen hemen her zaman gündelik işlerini yaparken hareket hâlinde gösterildiği unutulmamalıdır. Fakat üst sınıfın temsilcileri, savaş ya da avlanma sahnelerinde olduğu gibi hareket ederken gösterildiklerinde bile frontalite formunu korurlar ve bu durum da bu teoriyi yalanlar.

[32] H. SCHAEFER, op. cit., s. 62.

Saray sanatıyla birlikte bir halk sanatı olduğunu söylemeye kıyasla, evlerde görülen sanatla birlikte bir de taşra sanatının olduğunu söylemek daha makuldur. Önemli sanatsal başarılar tekrar tekrar ve özellikle de gelişim süreci devam ederken kraliyet sarayından ya da saray çevresinden –önce Memphis'ten, sonra Tebai'den ve en sonunda El Amarna'dan– çıkar. Başkentten ve büyük tapınaklardan uzak taşrada neler olduğu merkezle karşılaştırılınca önemli değildir ve bu taşra sanatı, genel gelişimi ağır ağır ve binbir zahmetle geriden takip eder.[33] Üst sınıfın filtresinden zar zor geçerek ortaya çıkmış bir kültürü temsil eder; kesinlikle halk yaşantısının derinliklerinden çıkmış bir kültür değildir. Eski köylü sınıfı sanatının devamı olarak düşünmenin imkânsız olduğu bu taşra sanatı da toprak sahibi aristokrasi için yapılır ve varlığını feodal soyluların saraydan ayrışmasına, VI. Hanedanlık'tan beri devam eden bu sürece borçludur. Sırtlarını dayadıkları bölgesel kültür ve yan ürün sayılabilecek taşra sanatıyla yeni taşra soyluları, başkentten kopmuş bu unsurlardan oluşur.

5.
MEZOPOTAMYA

Mezopotamya sanatındaki sorun, tarım ekonomisi ve doğal ekonomiye[34] çok daha dayalı bir ülke olan Mısır sanatına göre bu sanatın daha katı disiplinli, daha az değişken ve daha durağan bir mizaca sahip olmasıdır. Oysa ki Mezopotamya ekonomisi ağırlıklı olarak ticaret ve endüstriye, finans ve krediye dayanır. Gerçekten de, MÖ 3000'den kalma Hammurabi Yasaları ticaret ve el sanatlarının, muhasebecilik ve kredi vermenin Babil'de o tarihlerde bile son derece gelişmiş olduğunu, hatta üçüncü şahıslara ödeme yapma ve hesapların karşılıklı kapatılması gibi oldukça çetrefilli bankacılık işlemlerinin o tarihlerde bile gerçekleştirilebildiğini gösterir.[35] Ticaret ve finans Mısır'a kıyasla burada öyle gelişmişti

---

33 ROEDER, loc. cit., s. 168. H. SCHAEFER, op. cit., s. 60 ile karşılaştırınız.

34 Üretimin üreticilerle tüketildiği ekonomi. En önemli özelliği tarımsal oluşudur. Örneğin feodal üretim doğal bir ekonomiydi, serfler feodal beyler için tahıl üretirlerdi. (ç.n.)

35 O. NEURATH: *Antike Wirtschaftsgesch.* (*Antik İktisat Tarihi*), 1926, 3. Baskı, s. 12–13.

ki, Mısırlıların aksine Babilliler kelimenin tam anlamıyla "ticaret insanı" olarak adlandırılabilirlerdi.[36] Ne var ki, daha hareketli ve dolaysız olan kentsel ekonomisinin yanı sıra Babil sanatının biçimci disiplini; katı geometrik üslubun geleneksel tarımla, denetimden uzak natüralizmin ise daha dinamik kent kültürüyle bağlantılı olduğuna dair normalde geçerli olabilecek bir sosyolojik savın aksini gösterir. Belki de Babil'deki baskı yönetiminin daha katı formları ile inancın daha hoşgörüsüz tabiatı, kent yaşamının özgürleştirici etkisine karşı koymuştur. Yani burada sadece bir saray ve tapınak sanatının olduğunu, hükümdar ve rahipler dışında kimsenin bu sanatı etkilemediğini ve tomurcuklanmış bütün bireyci ve natüralist çabaların budandığını farz edersek böyle olduğunu söyleyebiliriz. Köylü sınıfı sanatı ve daha popüler olan küçük el sanatları, Antik Doğu'nun diğer uygar ülkelerine kıyasla iki nehrin arasında kalan topraklarda daha da küçük bir rol oynar.[37] Örneğin sanatçının kimliği burada Mısır sanatında olduğundan bile önemsizdir. Neredeyse hiçbir Babilli sanatçının adını bilmeyiz ve Babil sanatının tarihini sadece kralların hükümdarlık dönemlerine göre ayırırız.[38] Burada sanat ve zanaat arasında, ne terminolojik olarak ne de uygulamada hiçbir ayrım yapılaz. Örneğin Hammurabi Kanunları, yapı ustaları ve heykeltıraşların yanı sıra nalbant ve ayakkabıcıların isimlerini de vermektedir.

Soyut rasyonalizm, Babil ve Asur sanatında Mısır'dakine göre daha tutarlı uygulanır. İnsan figürü, başı profilini sergilemek üzere yan dönmüş, katı frontal duruşta gösterilmekle kalmaz, yüzünün karakteristik kısımları da –burun ve gözler– bir hayli büyük resmedilir. Alın ve çene gibi daha az ilginç özellikleri ise adamakıllı küçültülür.[39] Frontalitenin natüralizm karşıtı ilkesi, hiçbir yerde "Kapı Muhafızları"ndakinden –mimariye bağlı Asur heykelindeki kanatlı aslan ve boğalar– daha açık görülemez. Yanılsamacılığı tümden reddeden son derece stilize bir yaklaşımın

---

36 WALTER OTTO: *Kulturgesch. des Altertums* (*Antik Kültür Tarihi*), 1925, s. 27.

37 ECKHARD UNGER: "Vorderasiatische Kunst" ("Ön Asya Sanatı"). Max Ebert'in *Reallexikon der Vorgeschichte*'sinde (*Tarih Öncesi Sözlüğü*); VII, 1926, s. 171.

38 BRUNO MEISSNER: *Babylonien und Assyrien* (*Babil ve Asur*), I, 1920, s. 274.

39 Ibid., s. 316.

bu figürlerdeki kadar inatçı biçimde uygulamaya konduğu bir sanat dalı Mısır'da neredeyse hiç yoktur. Bu figürlerin yandan bakılınca dört adet hareket eden, karşıdan bakıldığında ise iki adet sabit ayağı olduğu görülür. Toplam beş ayağıyla aslında iki hayvanın bileşimini temsil ederler. Buradaki doğa kanunlarının çarpıcı ihlali tamamen rasyonel sebeplerden kaynaklanır: Belli ki bu üslubu yaratan kişi, izleyicinin eserin bağımsız, eksiksiz ve biçimsel olarak mükemmel bir temsiline her yönden bakabilmesini amaçlamıştır.

Asur sanatı, MÖ 8. ve 7. yüzyıl gibi geç bir tarihe kadar natüralist gelişim evresine girmez. Asurbanipal'in savaş ve avlanma konulu rölyefleri, en azından hayvanlar resmedildiği sürece, nefes kesici biçimde doğal ve canlıdır. Fakat insan figürleri hâlâ 2000 yıl önceki gibi kaskatı resmedilir ve aynı katı, dekoratif ve eski moda saç sakalla gösterilir. Bu, Mısır'da Akhneton dönemindeki üslupsal düalizmin bir benzeridir ve insan ve hayvan figürlerinin ele alınışında Eski Taş Çağı kadar erken bir tarihten beri görülen ve tüm sanat tarihi boyunca tekrar tekrar karşımıza çıkan aynı farklılığı gösterir. Paleolitik Çağ, hayvanları insan figürlerine göre daha natüralist resmetmişti, çünkü o dünyada her şey hayvanların etrafında dönüyordu. Bu, sonraki dönemler için de çoğunlukla geçerlidir, çünkü hayvanı stilize etmeye değer görmezler.

6.
GİRİT

Girit sanatı, sosyologlara tüm Antik Doğu çalışma alanının en zor sorununu sunar. Bu sanat hem Mısır ve Mezopotamya sanatına oranla özel bir yere sahiptir, hem de Paleolitik Çağ'ın sonundan Yunanistan'da Klasik Çağ'ın başlangıcına kadar tüm gelişim sürecinde istisnai bir örnek teşkil eder. Soyut geometrik üslubun hâkim olduğu bu uzun dönemde, bu hoşgörüsüz gelenekçilik ile katı formların değişmez dünyasında Girit bize renkli, pervasız ve canlı bir yaşamın resmini sunar. Gerçi buradaki ekonomik ve toplumsal koşullar etrafını saran dünyadan daha farklı değildir.

Burada da tıpkı Mısır ve Mezopotamya'da olduğu gibi diktatörler ve feodal toprak sahipleri iktidardadır, burada da bütün kültür aristokratik bir toplumsal düzenin himayesindedir. Ama buna rağmen sanat anlayışı ne kadar da farklıdır! Buranın sanatında, Antik Doğu dünyasının kalanındaki baskıcı gelenekçiliğe ne kadar zıt bir özgürlük vardır! Peki bu farklılık nasıl açıklanabilir? Bu birkaç şekilde açıklanabilir, ama kusursuz ve ikna edici tek bir açıklama yoktur. Hiç şüphesiz bunun öncelikli nedeni, Girit yazısının şimdiye dek çözülememiş oluşudur. Belki de bu farklılık, inanç ve dinî ibadetin Girit'in kamusal yaşamında nispeten daha az rol oynamasında yatar. Buradan hiçbir tapınak, hiçbir anıtsal tanrı heykeli çıkmamıştır. Bulunan küçük boyutlu idoller ve kült sembolleri, inancın Antik Doğu'daki başka bir yere göre bu bölgede çok daha az etkili olduğu hissini verir. Bununla birlikte Girit sanatındaki serbestlik, kent yaşamı ve ticaretin ada ekonomisinde oynadığı alışılmadık biçimde önemli rolüyle bir ölçüde açıklanabilir. Babil'de de ticari çıkarların –sanat dünyasında gözle görülür bir etkisi olmaksızın– aynı şekilde ağır bastığı doğrudur, ama kent yaşamı muhtemelen hiçbir yerde Girit'teki kadar gelişmemişti. Kentsel topluluk türleri müthiş çeşitliydi: Başkent ve saray, yani Knossos ve Phaestos, Guernia gibi tipik endüstri şehirleri ve Pressos gibi küçük pazar kasabaları vardı.[40] Ama Girit sanatının özel karakteri her şeyden önce, diğer bölgelerin aksine, Ege'de ticaretin üst sınıfta toplandığı gerçeğiyle ilişkili görülmelidir. Tüccarın değişken ruh hâli ve yenilik yapmaya düşkünlüğü, bunun olmasını Mısır ve Babil'e kıyasla kolaylaştırmıştır.

Elbette bu sanat bile hâlâ sarayın ve aristokrasinin sanatıdır. Otokratların ve küçük bir üst sınıfın *joie de vivre*'ini,[41] kaliteli yaşamını ve rahatına düşkünlüğünü yansıtır. Günümüze ulaşabilmiş anıtlar bu lüks yaşam tarzına, kraliyet hanedanının ihtişamına, şatafatlı kır konutlarına, zengin kentlere, latifundia'ya[42] ve

---

40 G. GLOTZ: *La Civilisation Égéenne* (*Ege Uygarlığı*), 1923, s. 162–164.

41 Fransızca "yaşama sevinci". (ç.n.)

42 Latince "geniş topraklar" anlamına gelen terim (tekili *latifundium*), Antik Roma'da soyluların elindeki, ilkel yöntemler ve düşük verimle işletilen geniş tarım alanlarını belirtir. Tarım için gereken iş gücünün büyük kısmı köle emeğinden sağlanmıştır. (ç.n.)

aynı zamanda köleleştirilmiş kalabalık köylü kitlelerinin sefaletine tanıklık eder. Mısır ve Babil'de olduğu gibi tamamen saraylı bir karaktere sahiptir. Ama rokoko ögesi –karmaşık ve eğlenceli, ince ve zarif olandan alınan haz– daha çok öne çıkar. Hoernes, festivallerdeki tören alayları ve oyunların, halka açık düello ve turnuvaların, kadınların ve işveli tavırlarının Girit yaşantısında oynadığı role dikkat çekerek Minos kültürünün akla şövalyeliği getiren niteliklerini vurgulamakta haklıdır.[43] Saraya ve şövalyelere özgü bu üslup, geçmişin toprak sahibi yağmacı krallarının –Orta Çağ'da tekrar karşımıza çıkacak– katı yaşam tarzının aksine daha az sert, daha kendiliğinden ve esnek yaşam tarzlarının gelişimini kolaylaştırır. Bu yeni yaşam modelleriyle uyumlu olması için daha bireyci ve üslup olarak daha özgür bir sanat üreterek doğadan alınan ön yargısız hazzı yansıtır.

Ne var ki başka bir yoruma göre, Girit sanatı aslında, mesela bir Mısır sanatından daha natüralist değildir. Daha natüralist bir izlenim bırakıyorsa, bunun nedeni muhtemelen cesur konu seçimlerinden, ciddi dinî konuların bir kenara bırakılmasından, daha din dışı ve gündelik yaşamdan alınmış dinamik motiflere ve olaylara dayalı bir anlatıma düşkünlükten sorumlu olan üslupsal yöntemlerdir.[44] Ancak, aynı bağlamda Girit üslubunun esas ayırt edici özelliği olarak bahsedilmiş kompozisyon ögelerinin "rastlantısal düzenlenmesi", bunun sadece bir konu seçimi meselesi olmadığını gösterir. Bu "rastlantısal düzenleme", bu daha serbest, daha rahat ve daha resimsel kompozisyon, Mısır ve Babil sanatının Doğu'ya özgü kısıtlamalarının aksine belki de en iyi şekilde "Avrupalı" olarak tarif edilebilecek bir yaratıcı özgürlüğün ifadesidir. Aynı zamanda, eserde bir noktaya yoğunlaşma ve katı biçimci kurallara itaat ilkesinin tersine, konuyla ilgili malzeme birikimi ve çeşitliliğini destekleyen bir sanat anlayışının yansımasıdır.[45] Salt karşıtlığa düşkünlük Girit sanatında o kadar ileriye

---

43 H. HOERNES–O. MENGHIN: *Urgeschichte der Bildenden Kunst* (*Görsel Sanatlarda Tarih Öncesi*), 1925, s. 391.

44 Ibid., s. 342.

45 L. CURTIUS, Girit sanatında "...tutkulu hareketliliğiyle Doğu sanatına olabilecek en bariz şekilde ters düşen yepyeni bir Avrupa ruhunun ilk belirtisini" görür. *Die Antike Kunst* (*Antik Sanat*), II, s. 56.

gitmiştir ki, sadece doğa manzaralarının betimlendiği kompozisyonlarda değil, vazoların[46] üstündeki dekoratif resimlerde de olmak üzere –geometrik biçimde düzenlenmiş süslemeler yerine– her yere dağılmış bir motif bolluğuyla karşılaşırız.[47] Girit sanatının biçimci kısıtlamalardan kurtulmuş olması manidardır, çünkü bildiğimiz kadarıyla Giritliler aslında Mısır sanat ürünlerine pekala aşinaydılar. Dolayısıyla onun anıtsallığını, ciddiyetini ve katılığını bırakmışlarsa, bu Mısır'ın ihtişamının kendi beğeni ve sanatsal amaçlarına uygun olmadığının kanıtıdır.

Buna rağmen Girit sanatının da natüralist olmayan gelenekleri ve soyut formülleri vardır: Hemen hemen her zaman perspektifi yok sayar, gölgeden tamamen yoksundur, renklendirme çoğunlukla yerel renklerle sınırlıdır ve insan figürü daima hayvanlardan daha stilizedir. Fakat natüralist olan ve olmayan unsurlar arasındaki ilişki önceden belirlenmez, sanatın tarihsel evrimiyle değişir.[48] Doğaya her zaman yakın olan Girit sanatı, şiddetli bir natüralizm aracılığıyla, muhtemelen hâlâ Neolitik eğilimlerin etkisindeki ağır bir geometrik biçimcilikten, arkaik ve az çok akademik stilizasyona yönelir. Girit'in natüralist bir üslup ortaya çıkarıp bu üslubu gelişiminin doruğuna ulaştırması ancak MÖ 2000'in ortalarında, Orta Minos döneminin sonunda gerçekleşmiştir. Sonra, MÖ 2000'in ikinci yarısında Girit sanatı yeniliği ve doğallığının çoğunu kaybeder, formları gitgide şematik ve geleneksel, katı ve soyut olur. Tarihsel olaylara ırksal açıklamalar getirmeye yatkın akademisyenler, bu geometrizme kayışı Kuzey'den gelip Yunan ana karasını işgal eden Helenistik kabilelerin –başka bir deyişle Yunanistan'daki geometrik üslubu yaratan insanların– etkisine bağlamayı severler.[49] Başka akademisyenler ise bu tür etnik bir açıklamaya ihtiyaç olup olmadığını tartışır ve bu üslupsal

---

46 Burada yazarın "vazo" olarak bahsettiği kap kacağın içine çiçek değil; su, zeytinyağı, şarap vb. maddeler konduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Günümüzde çoğu sanat tarihçisi Girit ve Antik Yunan kap kacağından söz ederken "vazo" terimini kullanmaz. (ç.n.)

47 G. KARO: *Die Schachtgraeber von Mykenai* (*Mykenai'nin Maden Mezarları*), 1930, s. 288 ile karşılaştırınız. G. A. S. SNIJDER: *Kretische Kunst* (*Girit Sanatı*), 1936, s. 47, 119.

48 D. G. HOGARTH: *The Twilight of History* (*Tarihin Şafağı*), 1926, s. 8 ile karşılaştırınız.

49 HOERNES–MENGHIN, op. cit., s. 378, 382. C. SCHUCHHARDT: *Alteuropa* (*Eski Avrupa*), 1926, s. 228.

değişimin nedenlerini formun tarihsel evriminde bulurlar.[50]

Mısır ve Mezopotamya sanatıyla karşılaştırıldığında, Girit sanatının ayırt edici özelliği olarak "modernliği"ne dikkat çekmek adettendir. Ancak bu modernlik, muhtemelen bu sanatın en sorunlu özelliğidir. Tüm orijinalliği ve ustalığıyla Girit'te sabit bir sanat beğenisi yoktur; insanı müşkülpesent değildir. Sanat tarzı, geride köklü ve kalıcı bir etki bırakamayacak kadar hafif ve düzdür. Sulu boyamsı renkleri ve basit çizimleriyle freskleri bize günümüzdeki lüks buhar odaları ve yüzme havuzlarını anımsatır.[51] Girit, yalnızca "modern" sanatın oluşumunu tetiklemekle kalmamış, modern endüstriyel sanatın belli biçimlerini de öngörmüştür. Giritlilerin "modernliği" muhtemelen fabrikadan çıkmış gibi duran sanat çalışmaları ve devasa bir ihraç pazarı için yaptıkları seri üretimleriyle ilişkilidir. Öte yandan Yunanlar, buna denk bir gelişmişlikteki sanayileşmelerine rağmen tektipleşme tehlikesinden kaçınırlar. Ama bu yalnızca sanat tarihinde aynı nedenlerin hiçbir zaman aynı sonuçlara yol açmadığını ya da belki de sebeplerin bilimsel analize tabi tutulamayacak kadar çok sayıda olduğunu kanıtlar.

50 G. RODENWALDT: "Nordischer Einfluss im Mykenischen?" ("Miken'de İskandinav Etkisi mi?"), *Jahrbuch des Deutschen Archaeolog. Instit. Beiblatt*, XXXV, 1920, s. 13.

51 Girit üslubunun tartışılabilirliğini G. GLOTZ, op. cit., s. 354 ile karşılaştırınız. A. R. BURN: *Minoans, Philistines and Greeks* (*Minoslular, Filistinliler ve Yunanlar*), 1930, s. 24.



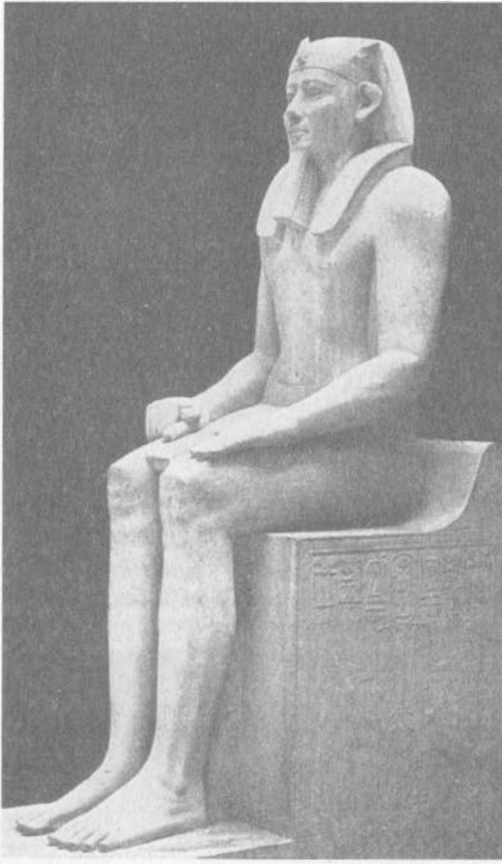
Şeyh el-Beled (ayrıntı). Kahire Müzesi. Erken Hanedanlık. Eski Krallık dönemi natüralizminin klasik bir örneği.



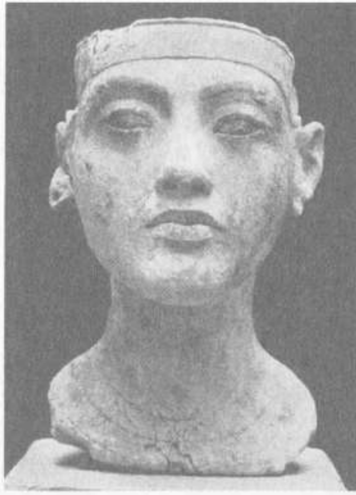
Prens Rahotep (ayrıntı). Kahire Müzesi, III. Hanedanlık. Rahotep'in akrabası olabileceği düşünülen Firavun Snefru'nun mezarından. Sarayla yakından ilişkili birinin anıtı bile, ilerleyen dönemlerde benzer eserlerde göremeyeceğimiz bir modele sadakat gösterir.



Yazman, Louvre Müzesi, Paris. V. Hanedanlık. Natüralizm burada da hâkim unsurdur, ama biçimci ilkeler daha şimdiden dikkat çekmeye başlamıştır ve natüralist ögelerle tam bir denge hâlindedir.



I. Senusret. Kahire Müzesi, XII. Hanedanlık. Orta Krallık'ın resmi sanat anlayışının tipik bir örneği. Tamamen stereotipleşmiş özelliklere sahip.



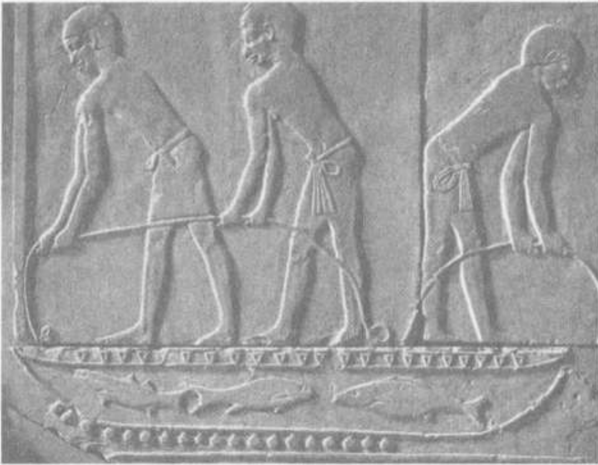
IV. Amenhotep. Altes Museum, Berlin. XVII. Hanedanlık. Büyük reformcunun portreleri, eski dinî saray sanatının gelenekçiliğinden değilse de, katı biçimcilikten kopmuş yeni "empresyonist" üslubun en iyi örnekleridir.



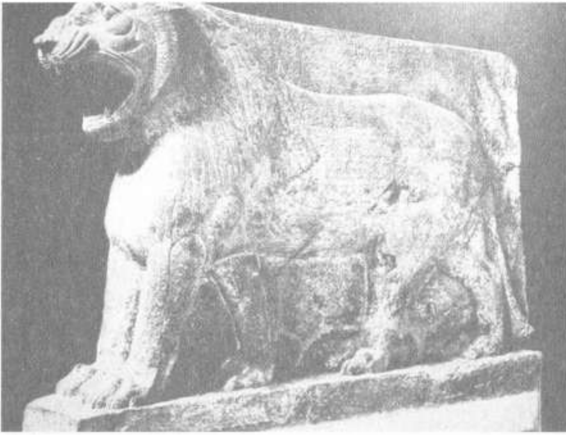
Alçı mask. Altes Museum, Berlin. IV. Amenhotep dönemi. Heykeltıraş Tutmosis'in El Amarna'daki atölyesinden. Büyük ihtimalle biraz üstünde oynanmış bir ölü maskı.



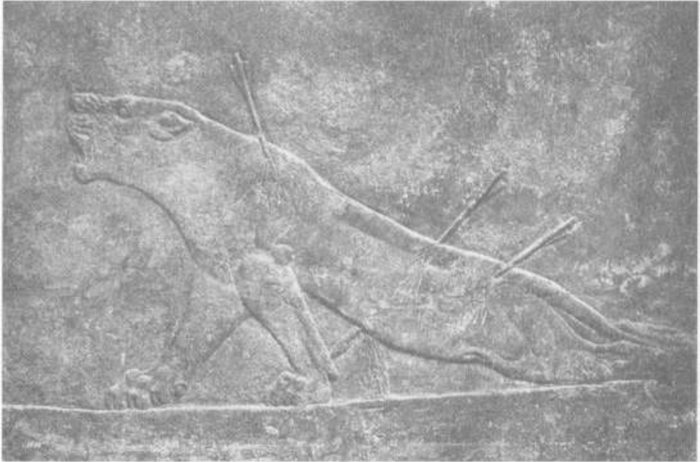
İki hizmetkârıyla Prenses Kavit. Kahire Müzesi, Orta Krallık. Buradaki eser, frontalite ile frontalite karşıtı yaklaşımı birleştirir. Prenses geleneksel saray üslubuna uygun betimlenirken, kadın hizmetkârlarından birinde frontal simetri kısmen bırakılmış, figür yandan gösterilmiştir.



Balık tutanlar. Altes Museum, Berlin. MÖ y. 2800. Eser, frontallik ilkesinin çalışma sahnelerine özgü bir tutum olarak tamamen bir kenara bırakıldığını gösterir.



Aslan. British Museum, Londra. MÖ 9. yüzyıl. Mimariye bağlı Asur heykelinden "Kapı Muhafızları" adındaki meşhur örnek. Cepheden bakıldığında görülen iki sabit, yandan bakıldığında ise görülen dört hareketli bacağıyla natüralizm karşıtı frontalite ilkesinin en çarpıcı ifadesini yansıtır.



Yaralı dişi aslan. British Museum, Londra. MÖ 7. yüzyıl. Ninova'daki Asurbanipal'in sarayında yer alan kaymak taşından rölyef. Sarayda bulunan savaş ve avlanma sahnelerinde hayvanlar, insan figürlerinin aksine, nefes kesici bir doğallıkla betimlenir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
YUNAN VE ROMA

1.
KAHRAMANLAR ÇAĞI VE KARANLIK ÇAĞLAR[1]

Homeros'a atfedilen destanlar,[2] günümüze gelebilmiş en eski Yunanca şiirlerdir; ama şüphesiz daha eskisi bulunana kadar en eskidirler. Bu destanların çok karmaşık yapıları ve çelişkilerle dolu içerikleri vardır. Homeros'un kendi efsanesi bile, sofistike, kuşkucu ve hatta uçarı havasını şiirlerinden çıkarabildiğimiz şairin tasviriyle uyuşmayan çok sayıda unsur içerir. Homeros'u Khioslu[3] ihtiyar kör ozan olarak tarif eden geleneksel betimleme büyük ölçüde şairlerin *vates*[4] –Tanrı'dan ilham almış rahip/kâhin– oldukları zamanlardan akılda kalanlarla oluşturulmuştur. Körlüğü sadece, benliğini doldurup başkalarının göremediklerini görmesini sağlayan içsel aydınlığının dışavurumudur. Bu bedensel kusur, demirci tanrı Hephaistos'un topal oluşundaki gibi, ilkel çağlarda geçerli olan başka bir görüşü de yansıtır: Şiir yazanlar, süs eşyası yapanlar ve el sanatlarıyla uğraşanlar, olsa olsa savaşa ve yağmaya uygun olmayanların arasından çıkar. Ama bu özelliğini bir yana bırakırsak, efsanevi "Homeros" mucizeler yaratan, hâlâ kâhin ve yarı tanrı olan mitsel şairin adeta mükemmel bir

---

1 Karanlık Çağlar'ın diğer adı "Homeros Dönemi"dir. (ç.n.)

2 Yazarı bilinmeyen ama Homeros'un yazdığı düşünülen ya da Homeros'un üslubuna benzer bir üslupta yazılmış şiirler. (ç.n.)

3 Günümüzde Homeros'un doğum yerinin İzmir'e denk düşen Ionia olduğu genel kabul görür. (ç.n.)

4 Latince "kâhin". (ç.n.)

örneğidir. Bu fikrin en bariz örneği arpını Apollon'dan, ozanlığını bizzat esin perilerinden almış; müziğiyle yalnızca insanları ve hayvanları değil, kayaları bile yerinden oynatan, hatta Eurydike'yi ölümün zincirlerinden kurtaran kadim ozan Orpheus'ta buluruz. "Homeros" artık böyle sihirli bir güçle böbürlenmez, ama yine de esin perilerinden ilham alan kâhinin ayırt edici özelliklerini korur. Kendine bu denli güvenerek çağırdığı esin perileriyle gizemli ve kutsal bir yakınlığı olduğunun hâlâ farkındadır.

İlk Yunanlara ait şiirlerin –ilkel çağlardaki tüm diğer halkların şiirleri gibi– büyülü formüller, kehanet içeren sözler, dua ve tılsımlar ile savaşta ve çalışırken söylenen şarkılardan oluştuğuna emin olabiliriz. Bütün bu türlerin ortak bir noktası vardır: Kitlelerin ritüel şiirleri olarak adlandırılabilirler. Efsunları ve kehanet içeren mısraları üretenlerin, ağıtları ve savaş destanlarını besteleyenlerin akıllarına bireysel bir şeyler yaratmak hiç gelmemiştir. Şiirleri özünde anonimdir ve bütün topluluğa hitap eder, herkese ortak olan duygu ve düşünceleri yansıtır. Yaratıcısından hiç iz taşımayan, kişisellikten yoksun bu ritüel şiirinin karşılığı olarak görsel sanatlarda, Yunanların çok erken dönemlerden beri tapınaklarında saygıyla önlerinde eğildikleri putlarla, ağaç kütükleri ve taşlarla karşılaşırız. Ne var ki bunlar insan figürünü ancak belli belirsiz anıştırdıkları için heykel olarak adlandırılamazlar; en eski tılsım ve ilahiler gibi, primitif bir topluluğun sanatı, sınıf farklılaşmasından neredeyse bihaber bir toplumun kaba ve beceriksiz bir sanatsal dışavurumudurlar. Bu sanatı üretenlerin nasıl bir toplumsal konuma sahip oldukları, topluluğun hayatında nasıl bir rol oynadıkları ya da çağdaşlarıyla birlikte ne tür bir saygınlığın tadını çıkardıkları hakkında hiçbir şey bilmiyoruz. Ama muhtemelen Paleolitik Çağ'ın sanatçı–büyücüleri ya da Neolitik dönemin rahip–ozanları kadar saygı görmüyorlardı. Burada heykeltıraşların da kendi mitsel atalarının olduğu hususuna dikkat çekmek gerekir. Daidalos'un tahta parçalarını canlandırıp taşları yürütebildiği anlatılır. Efsanenin anlatıcısına göre, Daidalos'un heykel yontup labirentler tasarlayabilmesi de, denizi aşmak için kendisine ve oğluna kanatlar yapabilmesi gibi bir mucizedir. Tabii ki tek sanatçı–büyücü o değildir, ama belki de son önemli sanat-

çı–büyücüdür. Çünkü Ikaros'un kanatları ve denize düşüşü, büyü çağının sonunu simgeliyor gibidir.

Kahramanlar Çağı'nın başlangıcıyla birlikte, şiirin toplumsal işlevi ile şairin toplumsal konumu tamamen değişir. Savaşçı üst sınıfın seküler ve bireyci görünümü şiire yeni bir içerik, şaire de yeni görevler verir. Şair, artık anonimliğini ve rahiplere özgü yalnızlığını bırakır; şiir de ritüele dayalı kolektif karakterini kaybeder. MÖ 12. yüzyıldaki Aka eyaletlerinin kral ve soyluları –bu çağa adını veren "kahramanlar"– haydut ve korsandır. Kendilerini gururla "kent yağmacıları" olarak adlandırmış bu insanların destanları dünyevi ve bayağıdır. Şöhretlerinin zirvesi olan Troia'nın öyküsü, yağmanın ve korsanlığın şairane bir üslupla yüceltilmesinden başka bir şey değildir. Bu kahramanların kural tanımaz ve saygısız tabiatları, kendilerini içinde buldukları daimi savaş hâlinin, elde ettikleri bir dizi zaferin ve deneyimledikleri kültür seviyesindeki ani değişikliklerin bir sonucudur. Kendilerinden daha uygar bir halkın fatihleri ve kendi kültürlerine kıyasla çok daha ileri bir kültürü sömüren kişiler olarak, fethettikleri insanların dinî öğreti ve kısıtlamalarını sırf onları fethettikleri için aşağılarken atalarından kalma inançlarının bağlarından kurtulmuşlardır.[5] Böylece, bu yerinde duramayan savaşçıların hayatlarına, kendini her tür gelenek ve yasanın üstünde tutan asi bir bireycilik hâkim olur. Onlar için her şey uğruna savaşılacak bir ödül, kişisel bir macera konusudur. Çünkü onların dünyasında her şey bireysel güç, cesaret ve kurnazlığa dayanır.

Sosyolojik bakış açısından bu çağ bir dönüm noktasıyla belirlenmiştir: İlkel klan örgütlenmesi terk edilmiş ve vasalların derebeyine olan kişisel sadakatına dayalı feodal monarşi sistemine geçilmiştir. Güvenilir olmaktan bir hayli uzak bu sistem aslında akrabalık ilişkilerine ters düşer ve prensipte bir soyun vazifelerini diğerininkinden üstün tutar. Feodalizmin toplumsal ahlak sistemi, kan ve ırk dayanışmasını reddeder; ahlaki bağlar birey-

5 H. M. CHADWICK: *The Heroic Age* (*Kahramanlar Çağı*), 1912, s. 450 ve devamı. A. R. BURN: *The World of Hesiod* (*Hesiodos'un Dünyası*), 1936, s. 8 ve devamı.

selleşip akılcı hâle gelir.[6] Kabile birliğinin yavaş yavaş çözülmesi, Kahramanlar Çağı ilerledikçe gittikçe sıklaşıyormuş gibi görünen akraba çatışmalarında çarpıcı biçimde kendini gösterir. Vassallar derebeylerine, tebaa kralına ve vatandaşlar şehirlerine karşı bir sadakat hissetmeye başlar ve bu sadakat gittikçe güçlenip sonunda kanın sesini bastırır. Bu süreç, her ne kadar aile dayanışmasına bel bağlamış aristokrasi tarafından zaman zaman bölünse de, birkaç yüzyıl boyunca devam ederek demokrasinin zaferiyle sonuçlanır. Klasik tragedya, hâlâ klan devleti ile halk devleti arasındaki çekişmeden beslenmektedir; Sophokles'in *Antigone*'si tam da, *Ilias*'ın merkezinde de yer alan bu sadakat sorunu etrafında döner. Kahramanlar Çağı'nda bu sorun, o günkü toplumsal düzenden kaynaklanan bir buhranla ilişkili olmadığı için, tragedyaya özgü bir çatışma seviyesine ulaşmaz. Burada gördüğümüz şey, ahlaki ölçütlerin yeniden değerlendirilmesi ve önünde sonunda gerçekleşecek acımasız bir bireyciliğin zaferidir, çünkü haydutların ahlak kuralı tek geçerli ölçüttür.

Sonuç itibarıyla Kahramanlar Çağı'nın şiiri artık kitleler için üretilen halk şiiri değildir. Bu dönemde topluluklar için yazılmış destan ve ilahilere değil, bireylerin kaderleri hakkındaki bireyci destanlara rastlarız. Bundan böyle şiirin görevi erkekleri savaşa kışkırtmaktan ziyade, savaş bittikten sonra kahramanları eğlendirmektir. Şiir onlara övgüler düzmek, onlara isimleriyle seslenmek ve zaferlerini her yere yayıp ölümsüzleştirmek zorundadır. Aslında kahramanlık ezgileri[7] kökenini, savaşçı soyluların şöhrete susamışlığına borçludur; bu arzuyu tatmin etmek kahramanlık ezgilerinin temel görevidir. Bunun dışındaki tüm meziyetleri izleyicinin nazarında ikincil bir öneme sahiptir. Antik sanatın tamamının, sanatçının şöhret arzusu ile gelecek nesiller ve çağdaşları tarafından tanınma isteğine karşılık olarak üretildiği bir yere

---

6 H. M. CHADWICK, op. cit., s. 347–348, 365. GEORGE THOMSON: *Aesckylus and Athens* (*Aiskhylos ve Atinalılar*), 1941, s. 62.

7 Kahramanlık ezgileri ağırbaşlı, dramatik ve resmi bir üslupla yazılmış, aristokrat savaşçı ve hükümdarların kahramanlıklarını anlatan şiirlerdir. Yazıya dökülmezler, ozanlar tarafından kuşaktan kuşağa aktarılır ve telli bir müzik enstrümanı eşliğinde şarkı olarak söylenirler. Bu bağlamda kahramanlık ezgileri epik şiire benzer, fakat epik şiir kahramanlık ezgilerinin çok daha uzun ve olgunlaşmış hâlidir. (ç.n.)

kadar kabul edilmelidir.[8] Adını ölümsüz kılmak için Ephesos'taki Artemis Tapınağı'nı ateşe veren Herostratos'un hikâyesi bu tutkunun –sonraki dönemlerde bile kaybolmamış, ancak hiçbir zaman Kahramanlar Çağı'ndaki kadar yaratıcı olamamış– gücü hakkında bir fikir verir. Kahramanlık ezgilerinin ozanları övgü ve şöhret bahşeden kişilerdir; bu varlıklarının özüdür ve ilham kaynaklarıdır. Şiirlerinin konusu artık umutlar ve istekler, büyüsel törenler ya da animist ayinler değil, başarılı çarpışmalarla kanlı savaşların hikâyeleridir. Ritüel işlevinin kaybolmasıyla birlikte şiir lirik karakterini yitirir ve epik şiire dönüşür. Bu hâliyle de bildiğimiz en eski seküler ve inançtan bağımsız Avrupa şiiri doğar. Aslında bu şiirler bir tür savaş raporu, savaşın nasıl gittiğine dair bir vakayiname olarak ortaya çıkmıştır. Muhtemelen başta kendilerini kabilenin başarılı savaşları ve kazançlı akınlarının "son gelişmeleri" ile sınırlamışlardır. "En yeni ezgiler en çok alkışı alır," der Homeros (*Od.* I, 351, 2) ve Demodokos ile Phemios'a günün son gelişmelerini söylettirir. Ama onun ozanları da artık salt vakanüvis değildir. Çünkü bu esnada savaş raporu da tarih ve destanın bir karışımına dönüşmüş, dramatik[9] ve lirik ögeleri epikle harmanlayarak balad üslubunu oluşturmuştur. Bunun, epik şiirin ana malzemesi olan kahramanlık ezgileri için de geçerli olduğuna hiç şüphe yoktur, fakat bu durumda belirleyici olan epik unsurdur.

Kahramanlık ezgileri yalnızca tek bir bireyin başarılarını anlatmaz. Ayrıca, bir topluluk ya da koro tarafından değil, tek bir kişi tarafından aktarılır.[10] Büyük ihtimalle başlangıçta bu şiirleri savaşçılar ve kahramanlar besteleyip ezbere okuyorlardı; yani hem izleyiciler hem de yazar üst sınıfa mensuptular ve ikisi de soyluydu, hatta bazen prensler amatör olarak şiir yazabiliyorlardı. *Beowulf*'ta betimlenen, Danimarka kralının az önce sona eren savaş hakkında bir şarkı söylemesi için asilzadelerinden bi-

8 Herakleitos'un dediği gibi "En iyiler bütün şeyler arasında tek bir şeyi seçer: Ölümlüler arasındaki ölümsüz ünü." 29 Nolu Fragman, H. DIELS: *Die Fragmente der Vorsokratiker* (*Ön-Sokratik Fragmanlar*), I, 1934, 5. Baskı, s. 157.

9 Dram ve drama her ne kadar akla "acıklı dram, melodram" vb. terimleri getirse de, dram aslında "tiyatro oyunu", dramatik ise "tiyatroyla ilgili, tiyatroya ait" anlamına gelir. (ç.n.)

10 Bu arada görünüşe göre Tarih Öncesi dönemlerde bile her janr koroyla sergilenmiyordu.

rini çağırdığı sahnede hiç şüphesiz Yunan Kahramanlar Çağı'nı oluşturmuş koşullar genel olarak mevcuttur.[11] Ne var ki kısa süre sonra amatör soylunun görevini bir profesyonel üstlenir: Uzun alıştırmalar sonucu daha sanatsal ve çok daha etkili kahramanlık ezgileri üretebilen saray şairi ve ozanı ya da bard.[12] Phaeacia kralının sarayındaki Demodokos ve Odysseus'un sarayındaki Phemios gibi, ezgilerini kralların ve onların çete reislerinin masalarında söylerler. Hem profesyonel ozan hem de kralın vassalı ve uşağıdırlar; bir bedel karşılığında çalıştırılmalarına karşın saygın bir konumları vardır. Saray çevresinden olup kahramanların dengiymiş gibi muamele görürler. Sarayın seküler hayatını yaşarlar, ama yine de ara sıra bu ezgileri onlara Tanrı'nın esinlediğini iddia eder (*Od.* XXII, 347, 348) ve sanatlarının tanrısal kökeninin hatıralarını sevgiyle anarlar. Bunun yanı sıra savaş ticaretinin zorluklarında dinleyicileri kadar tecrübelidirler, aslında kendi manevi atalarına, bir önceki dönemin kâhin ve büyücülerine kıyasla, dinleyicileriyle daha çok ortak noktaları vardır.

Homeros'a atfedilen şiirlere bakarak şairlerin toplumsal konumlarına dair tutarlı bir izlenim edinemeyiz. Ozanlardan biri prens maiyetindense, ötekisi saray ozanı ile halk ozanı arasında bir yerdedir.[13] Görünüşe göre bir önceki dönem ile şiirlerin derlenip düzenlendiği "Karanlık Çağlar" arasında bir karışıklık yaşanmıştır. Her hâlükârda çok erken tarihlerde bile, aristokrat saray çevresinden bard'ların yanı sıra, pazar yerlerinde ve *λέόχαι*'de[14] ateşin etrafında ne asil ne de kahraman sayılabilecek karakterler hakkındaki şarkılarla halkı eğlendiren gezgin ozanların olduğunu farz edebiliriz.[15] Aphrodite'nin aşk maceraları gibi hikâyelerin bu şekilde ortaya çıktığını kabul etmediğimiz sürece bunlardan

---

11 H. M. CHADWICK, op. cit., s. 87.

12 Orta Çağ İskoç ve İngiliz kültüründe, kraliyet ya da aristokrasiden gelen hamilerini ya da onların atalarını övmek için şiir yazıp beste yapan profesyonel ozan. (ç.n.)

13 W. SCHMID-O. STAEHLIN: "Gesch. der Griech. Lit." ("Yunan Edebiyat Tarihi"), I, 1, 1929, s 59. I. Mueller'in *Handbuch der Alterstumswiss* (*Antikite Bilimi El Kitabı*) adlı çalışmasında.

14 λέσχη'nin çoğulu: Sempozyumlarda (συμπόσιον) kullanılan uzanma koltuğu anlamına sahipken giderek *kulüp, salon, toplantı yeri, meclis...* anlamları kazanmış Eski Yunanca bir sözcük (ed. n.).

15 Ibid., s. 60.

hiçbir kavram oluşturamayız.[16]

Akalar, plastik sanatlarda Girit ve Miken geleneğini sürdürürler; sanatçının toplumsal konumu Girit'teki sanatçı–zanaatkârdan çok da farklı değildir. Soylu sınıftan heykeltıraş ya da ressam çıktığı ya da sanatçıların saray çevresine dahil olduğu hayal dahi edilemez. Aslına bakılırsa, prenslerin ve soyluların şiir denemeleri ile meslekten şairlerin savaşa aşinalıkları, elleriyle çalışan sanatçı ile beyniyle çalışan şair arasındaki toplumsal mesafeyi ister istemez arttırmıştır. Bu yeni durum şairin Kahramanlar Çağı'nda, Antik Doğu'daki yazmanın statüsüne kıyasla daha üstün bir toplumsal konuma sahip olmasının temel nedenidir.

Dor istilası, savaş maceralarının hemen şarkı ve destanlara dönüştürüldüğü bu çağın sonunu getirir. Dorlar, zaferlerini şarkılara dökmeyen, kaba, ağırbaşlı ve köylü bir halktır ve yerlerinden ettikleri "kahraman" halk, Küçük Asya kıyılarına yerleştikten sonra maceraya olan ilgisini kaybetmiştir. Bu halkın askeri monarşileri, eski kralların yalnızca büyük toprak sahipleri oldukları barış yanlısı tarım ve ticaret aristokrasilerine dönüşür. Önceden prensler ve maiyetleri, halkın geri kalanının refahı pahasına şaşaalı hayatlar sürerken, zenginlik artık daha adil dağıtılmaktadır; üst sınıfın şatafatı da buna bağlı olarak kaybolur.[17] Daha mütevazı bir yaşamla yetinirler ve heykeltıraşlarla ressamlara yeni vatanlarında verdikleri siparişler hiç şüphesiz başlarda oldukça küçük ölçeklidir. Asıl muhteşem olan, dönemin şiir üretimidir. Mülteciler, epik şiirin üç yüzyıl içinde yabancılar arasında ve yabancı kültürlerin etkisi altında ortaya çıkacağı Ionia'ya giderken kahramanlık ezgilerini de yanlarında götürmüşlerdir. En üstteki Ion formunun altında hâlâ Aeolia'ya[18] özgü eski malzemeyi ayırt edebilir, çeşitli kaynakları seçebilir, farklı kısımların değişen kalitesini ve bazı geçişlerin tutarsızlığını fark edebiliriz. Ancak ne epik şiirin sanatsal kalitesinin ne kadarını kahramanlık ezgileri-

---

16 Ibid., s. 664.

17 O. NEURATH: *Antike Wirtschaftsgesch.* (*Antik İktisat Tarihi*), 1926, 3. Baskı, s. 24 ile karşılaştırınız.

18 Aeolia Yunancası; Boeotia, Thessalia, Lesbos adası ve Anadolu'daki Yunan kolonilerinde kullanılmış diyalekt grubudur. (ç.n.)

ne borçlu olduğunu, ne de bu eşsiz başarının ödülünü bireyler, ekoller ve şair kuşakları arasında nasıl bölüştürmek gerektiğini biliyoruz. En önemlisi de bu, birilerinin kolektif bir eseri kasten alıp ona son biçimini vererek esere damgasını vurmasından mı kaynaklanıyor, bilmiyoruz. Aslında bu durum aksine, pek çok farklı *trouvaille*'ın[19] şiirlerde şans eseri ortaya çıkmasından ve onlara "kolektif deha"nın ürünleri olarak özel, daha doğrusu eşsiz karakterini veren geleneğin gelişimi ve daimi tekrarından da kaynaklanıyor olabilir. Fakat aynı şekilde bu konuda da bilgimiz yok.

Kahramanlar Çağı'nda şairin rahipten ayrışmasıyla daha kişisel bir şekil almış, bağımsız bireylerin eseri olan şiirsel yaratım bir kez daha kolektif olana yönelik belli bir eğilim gösterir. Epik şiir bundan böyle ayrı ayrı şairlerin değil, bütün bir ekolün eseridir; hatta loncaların eseri olduğu da söylenebilir. Bir halkın yaratımı değilse bile en azından bir grup çalışmasıdır; yani manevi bir dayanışmayı benimseyerek ortak bir gelenek ile çalışma yöntemleri etrafında birleşmiş bir grup sanatçının çalışmasıdır. Böylece, şimdiye dek sadece görsel sanatlarda karşımıza çıkmış ve eski şiire bir hayli yabancı yeni bir tür örgütlenme başlar: Edebiyat alanına öğretmenler ve öğrenciler, ustalarla çıraklar arasında bir iş bölümü girer.

Bard, şarkılarını kralın salonunda, prensler ve soyluların oluşturduğu bir dinleyici kitlesi karşısında söyler. Rhapsodos,[20] epik şiirleri asilzadelerin makamlarında ve büyük evlerinde, aynı zamanda festival ve panayırlarda, atölyeler ve *λέόχαι*'de okur. Bu şiir popüler hâle gelip daha geniş kitlelere hitap ettikçe, söyleniş tarzı da resmiyetten iyice uzaklaşarak gündelik konuşmaya yaklaşır. Arpın yerini elde tutulan bir değnek alır; şarkı söylemek şiir okumaya dönüşür. Bu popülerleşme süreci ancak, yeni epik formundaki destan ana karaya dönerek Rhapsodos'larca yabancı ülkelere yayılıp taklitçiler tarafından güzelleştirildikten ve sonunda tragedya yazarları tarafından tamamen değiştirildikten sonra tamamlanır. Tiranlar Çağı ve demokrasinin başlangıçıyla birlikte

19 Fransızca "bulgu". (ç.n.)

20 Antik Yunan'da epik şiir okuyan profesyonel oyuncu ya da müzisyen. (ç.n.)

epik şiirleri okumak gelenekselleşir. 6. yüzyıla gelindiğinde bir yasa, dört yıllık bir festival olan Panathenaia'da[21] Homeros'un şiirlerinin tamamının –tahminen Rhapsodos'ların yedekleri tarafından– okumasını zorunlu kılar. Bard kralların ve vassallarının zaferini ilan etmişti, Rhapsodos'lar ise ulusun geçmişinin zaferini ilan ederler. Bard gündelik olaya ilişkin şarkılar söylerken Rhapsodos tarihi olay ve destanları canlandırır. Şiirin yazılışı ve okunuşu hâlâ birbirinden ayrı, özelleşmiş işler değildir. Ama okuyan kişinin eskiden olduğu gibi şair olması da gerekmez.[22] Rhapsodos şair ile oyuncu arası bir şeydir; epik şiirlerdeki karakterler için yazılan ve okuyan kişide ister istemez biraz oyunculuk becerisi olmasını gerektiren pek çok diyalog, epik şiirin okunuşu ile drama performansı arasında bir köprü kurar.[23] Efsanedeki Homeros, Demodokos ile Homeridai arasında, bard'lar ile Rhapsodos'lar arasında bir yerde durur. Aynı anda hem rahip/kâhin hem de gezgin bir ozandır; hem esin perilerinin oğlu hem de dilencidir. Kesin bir tanımdan yoksundur; Aka prenslerinin kahramanlık ezgilerinin gelişerek Ion epik şiirine evrilmesinin özeti ve kişileştirilmesinden başka bir şey değildir.

Rhapsodos'lar büyük ihtimalle yazabiliyorlardı. Çünkü her ne kadar daha geç tarihlerde bile Homeros'u ezbere okuyabilen insanlar hâlâ olsa da, hiçbir yazılı kaynak olmadan tek başına okumak epik şiirin yavaş yavaş tamamen çözülmesine neden oldu. Rhapsodos'ları, şiir repertuvarlarına ekleme yapmaktansa şiirleri hafızalarında saklamakla daha çok ilgilenmiş, eğitimli ve başarılı yazarlar olarak düşünmemiz gerekir. "Homeros'un oğulları" olarak adlandırılmaları ve hepsinin soyunun bu ustaya dayandığı efsaneleri, ekollerinin muhafazakâr ve klanlara özgü karakterini gösterir. Aslında Homeridai, Asklepiadia, Daidalidai vb. lonca adlarının bu lonca üyeleri tarafından sadece öylesine semboller olarak görüldüğü ve üyelerin ortak bir atadan geldiklerine ne inandıkları ne de başka birinin buna inanmasını bekledikleri iler

---

21 Antik Yunan'da tanrıça Athena'ya kurbanların sunulduğu ve atletizm yarışmalarının düzenlendiği bir festival. (ç.n.)

22 SCHMID–STAEHLIN, op. cit., I, 1, s. 157.

23 HERMANN REICH: *Der Mimus* (*Pandomim*), 1903, I, s. 547 ile karşılaştırınız.

sürülür.[24] Bazıları da, loncaların önceleri çoğunlukla akrabalığa dayandığını ve bütün değişik zanaatlerin başlangıçta farklı farklı grupların tekelinde olduğu görüşünde ısrarcıdır.[25] Gerçek ne olursa olsun Rhapsodos'lar diğer gruplardan ayrı, dışa kapalı bir meslek oluşturmuşlardır. Antik geleneğe göre eğitim almış, "halk şiiri" gibi şeylerle hiç işi olmayan, son derece uzmanlaşmış edebiyatçılardır. Yunan "epik halk şiiri" tamamen Romantik dilbilimcilerin icadıdır; Homeros'a atfedilen şiirler, ne erken ne de geç dönemlerinde, hiç de "popüler" olmamıştır. Bitmiş epik şiirler artık saray şiiri değildir, ama kahramanlık ezgileri öyledir. Kahramanlık ezgilerinin motifleri, üslubu, izleyicisi ve diğer her şeyi saraya ve şövalyeliğe özgüdür. *Nibelungenlied* ilk ortaya çıkışının ve saraydaki erken gelişim döneminin ardından gezgin ozanlarca halka inmiş ve bizim bildiğimiz son saray formunu almadan önce bir halk şiiri safhasından geçmiştir. Ama Yunan kahramanlık ezgilerinin *Nibelungenlied* gibi önceden halk şiiri olup olmadığı tartışmalıdır.[26] Bu bakış açısına göre Homeros'a atfedilen epik şiirler, Kahramanlar Çağı'nın doğrudan devamıdır.[27] Akalar ve Aeolialılar yeni yurtlarına yalnızca kahramanlık ezgilerini değil, daha önceden söyledikleri şarkıları doğruca epik şiire aktaran ozanları da götürmüşlerdir. Dolayısıyla epik şiirin özü popüler Thessalia baladları değil, kitleler yerine sanat erbaplarının sofistike kulaklarına hitap eden saray methiyeleridir. Kahramanlık ezgilerinin tam gelişmiş epik şiir formunda geniş kitlelere ulaşabilmesi çok geç bir tarihi bulacaktır. Bu bağlamda Helenlerin büyük kısmının öğrendiği ilk epik şiir formu budur. Eksiksiz hâliyle Homeros'a atfedilen şiirleri, bireylerin ya da halk şiirinin bir ürünü olarak değil, aksine pek çok zarif saray mensubu ile eğitimli edebiyatçının elinden çıkmış; farklı kişilik, ekol ve kuşaklara ait eserler arasındaki sınırların silindiği anonim bir sanatsal ürün olarak düşünmek zorunda kalmak, sanatın ve sanatçının doğasına dair

---

24 E. A. GARDNER: "Early Athens" ("İlk Atinalılar"), *Cambridge Ancient History*, III, 1929, s. 585.

25 G. THOMSON, bu teorisini açıklarken V. GROENBECK'in *Culture of the Teutons* (1931) (*Tötonların Kültürü*) adlı kitabına atıfta bulunur, op. cit., s. 45.

26 H. M. CHADWICK, op. cit., s. 228.

27 Ibid., s. 234.

tüm Romantik görüşleri –19. yüzyıl estetiğinin temelini oluşturan görüşleri– hayal kırıklığına uğratır. Bu bakış açısı şiirlere, güzelliklerinin sırrını açığa çıkarmadan, yeni bir gözle bakmamıza olanak tanır. Şiirlerdeki kafa karıştırıcı unsur, Romantiklerin "naif halk şiiri" diye adlandırdıkları şeydi. Bize göre ise birbirinden tamamen farklı pek çok unsurdan –imgelem ve bilgelik, gelenek ve ilham, özgün olan ve ödünç alınan– bu ahenkli kadansların[28] kesintisiz akışından, imgelerin bu güvenilir ve istikrarlı dünyasından, varlığın ve anlamın bu eksiksiz birliğinden yararlanarak şiir üretebilmenin yaratıcı gücüdür.

Homeros'a atfedilen şiirler hâlâ bir hayli aristokratiktir, ama eskisi kadar katı bir feodal havası da yoktur; yalnızca daha eski olan kısımları feodalizm çağını yansıtır. Kahramanlık ezgileri özellikle prenslere ve soylulara hitap eder; fakat ilgilendiği onlar değil, onların tavır ve idealleridir. Her ne kadar baştan sona eksiksiz olan epik şiirlerin dünyası artık çok sınırlı olmasa da, hâlâ sıradan insanın bir adı, sıradan askerin bir önemi yoktur. Homeros'un tamamında, soylu olmayan birinin sınıf atladığı tek bir vakaya bile rastlanmaz.[29] Epik şiirlerde krallara ve aristokrasiye karşı gerçek bir eleştiriyle de karşılaşmayız. Thersites, krallara sövüp sayan tek karakter, her türlü görgü kuralı ve muaşeretin inceliğinden yoksun, yontulmamış bireyin simgesidir. Dolayısıyla Homeros'un mecazlarında gözlenen sözde "burjuva" özellikler,[30] burjuva ruhunu bütünüyle yansıtmaz. Yine de destanın kahramanlık idealleri epik şiirde daha şimdiden gücünü kaybetmiştir. Şairin uygar görüntüsü ile kaba saba kahramanları arasında hâlihazırda dikkat çekici bir gerilim vardır. "Kahraman olmayan" Homeros'la sadece *Odysseia*'da karşılaşmayız. Burada söz konusu olan yalnızca Odysseus'un Akhileus'unkinden farklı, şairininkine daha benzer bir dünyada yaşaması değildir. Soylu, merhametli ve cömert Hektor'un, şairin kalbinde *Ilias*'ın hiddetli kahramanının

---

28 Melodi ve armonide bir dinlenme noktasına varış. (ç.n.)

29 A. R. BURN: *Minoans, Philistines and Greeks* (*Minoslular, Filistinliler ve Yunanlar*), 1930, s. 200.

30 PAUL CAUER: *Grundfragen der Homerkritik* (*Homeros Eleştirisinin Temel Sorunları*), 1909, 2. Baskı, s. 420–423.

yerini aldığına dair işaretler vardır.[31] Bütün bunlar, epik şiirler yazan şairin ahlaki ölçüsünü soylu olmayan yeni bir dinleyici kitlesinden aldığını değil, yalnızca soyluluğun görüntüsünün değişmekte olduğunu gösterir. Her hâlükârda epik şiirler artık toprak sahibi savaşçı bir aristokrasi için değil, barışçıl ve kentli bir aristokrasi için yazılır.

Köylünün dünyasında gezinen bir şiirle ancak Hesiodos'a geldiğimizde karşılaşırız. Aslında bu da gerçek bir halk şiiri değildir; ne ağızdan ağıza aktarılır ne de ateşin etrafında anlatılan açık saçık hikâyelerle yarışabilir. Yine de konuları, ölçütleri ve idealleri köylülere, toprak sahibi aristokrasinin zulmettiği insanlara özgüdür. Hesiodos'un eserinin tarihi önemi, toplumsal gerilim ve sınıfsal karşıtlığın edebiyattaki ilk yansıması olmasından kaynaklanır. Uzlaşmayı savunduğu, yatıştırıp teselli etmeye çalıştığı doğrudur; zira sınıf savaşı zamanı hâlâ uzaklardadır. Fakat bu, işçi sınıfının sesini –toplumsal adalet için, şiddete ve keyfiyete karşı yükselttiği sesini– edebiyatta ilk duyuşumuzdur. Kısacası ilk kez bir şair, inancın ve saray çevresinin ona verdiği vazife dışında, siyasi ve eğitsel bir görev üstlenir. Öğretmen, filozof ve ezilen bir sınıfın savunucusu olmaya soyunur.

Homeros'a atfedilen şiir ile çağdaşı geometrik sanat arasında tarihsel bir ilişki kurmak kolay değildir. Görünüşe göre epik şiirin incelikli ve zarif gelenekleri ile bu geometrik sanatın şematik üslubu arasında bariz bir benzerlik yoktur. Homeros'ta bu sanatın ilkelerinden bir iz bulmaya çalışmak[32] şimdiye dek başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Şiirdeki yegane "geometrik" unsurları, yani simetri ve tekrarı, Homeros'a atfedilen şiirlerin sadece belli bölümlerinde bulabiliriz. Üstelik bu unsurlar geometrik resim ve heykelde bütün kompozisyonun özünü oluştururken, şiirde yalnızca en dış katmanı oluşturur. Bu uyuşmazlığın açıklaması, epik şiirin Ege ve Doğu kültürlerinin aynı potada eridiği, o dönemde dünyanın ticaret merkezi olan Küçük Asya'da gelişmiş olmasında ya-

---

31 SCHMID–STAEHLIN, op. cit., I, 1, s. 79–81.

32 U. v. WILAMOWITZ–MOELLENDORFF: *Die Griech. Lit. des Altertums*, (*Antik Çağ'da Yunan Edebiyatı*), 1912, 3. Baskı, s. 17.

tar. Öte yandan geometrik üslubun yuvası Yunanistan ana karası, Dor köylülerinin ve Boiotialı çiftçilerin yanıdır. Geometrik sanat taşralı insanın, kendini yabancı etkilere karşı tamamen kapamış çiftçi ve çobanlardan oluşan bir topluluğun dışavurumuyken Homeros'a atfedilen şiirlerin üslupsal kökleri, kentli ve çok uluslu bir nüfusun konuşma tarzıdır. Daha sonra ortaya çıkan sanat, bu iki eğilimin bir sentezi olacaktır. Ne var ki bu sadece Ege kıyılarının tamamında görülen bir ekonomik ittifakla, Geometrik dönem sırasında erişilemememiş bir gelişim seviyesiyle elde edilecektir.

MÖ 10. yüzyılın sonundaki Erken Geometrik üslup, iki yüzyıllık durgunluk ve barbarlıktan sonra Batı'da yeni bir gelişim çizgisine başlar. Farklılaşmış yerel üsluplar yavaş yavaş ortaya çıkana kadar, önceleri her yerde aynı beceriksiz, tuhaf ve çirkin formlarla, aynı basit ve şematik anlatımla karşılaşırız. Bunların en bilineni ve sanatsal olarak en çok değer taşıyanı, MÖ 900–700 yılları arasında Attike'de gelişmiş, daha şimdiden incelikli ve adeta yapay, zarif ve akıcı bir üslup olan Dipylon üslubudur. Bu üslup, köylü sanatının bile uzun ve kesintisiz bir çalışma sonunda bir tür zarafet kazanabildiğini gösterir. Ayrıca, süslenecek nesnenin formunu temel alan organik bir süsleme türünün "pseudo-tektonik bir dekorasyona"[33, 34] dönüşerek bozulabildiğini de gözler önüne serer. Bu "pseudo-tektonik dekorasyon"un soyut mizacı doğayı oyun oynarcasına, gelişigüzel biçimde çarpıtır ve nesnenin formunu temel almayı bir kenara bırakır. Örneğin Louvre'daki bir Dipylon vazosu parçasında, ölünün bedeninin sergilendiği bir "cenaze sahnesi" görülebilir. Yatağın etrafında, ya da daha doğrusu üstünde, ağlayıp sızlayan kadınlar bir bordür oluşturmuşlardır. Yas tutan erkekler ise, vazonun yuvarlak formuyla hiçbir ilgisi olmayan kare şeklindeki ana resmin iki yanında ve altında yer alırlar. Bütün bu figürler izleyicinin bakış açısına göre, bir hikâyenin parçası olarak da, salt dekorasyon olarak da algılanabilirler. Bu

---

33 BERNHARD SCHWEITZER: "Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der Geometrischen Stile in Griechenland" ("Yunanistan'da Geometrik Üslupların Tarihi ve Kronolojisi Üzerine Çalışmalar"), *Athen. Mitt.*, XLIII, 1918, s. 112.

34 Tektonik kelimesini kabaca "parçalar arasındaki ilişkisellik" olarak tanımlayabiliriz. Pseudo ise "yalancı, sahte" anlamındadır. İki kelime de Yunancadan gelir. (ç.n.)

kompozisyonun tamamı, tığ işi motifinden oluşmuş bir ağın içine sıkıştırılmıştır. Figürlerin tümü birbirine benzer: Hepsinin kolları aynı pozisyondadır; tepe noktası, bu ince belli ve uzun bacaklı figürlerin kalçası olan bir üçgen oluşturacak şekilde kollarını iki yana açıp havaya kaldırmışlardır. Derinlik ve mekân algısından eser yoktur; bedenler hacimsiz ve ağırlıksızdır. Şeritler ve kuşaklar, alanlar ve frizler, kareler ve üçgenler hâlinde donakalmış olan her şey, yüzeysel motif ve çizgisel oyunlardan ibarettir. Bu, şüphesiz Neolitik Çağ'dan bu yana gerçekliğin en yoğun ve en katı stilizasyonudur ve Mısır sanatından herhangi bir örneğe göre çok daha tek tip ve tutarlıdır.

2.
ARKAİK ÜSLUP VE TİRANLARIN SARAYLARINDA SANAT

Kentsel yaşam formlarının ana karada bile köylü toplumun yerini almaya başladığı MÖ 700 yılından itibaren geometrik formların katılığı yumuşamaya başlar. Geometrik üsluptan sonra gelen yeni Arkaik üslup, hem Doğu ve Batı üsluplarının sentezi ile kentli Ionia'dan, hem de neredeyse tamamen tarıma dayalı olan ana karadan çıkar. Yunanistan'da Mikenlerin sonu ile Arkaik dönemin başı arasında ne saray ve tapınak inşa edilmiş, ne de anıtsal sanat üretilmiştir. Tamamen çömlekçilikle sınırlı bir sanatın az sayıda kalıntıları dışında bu dönemden günümüze hiçbir şey ulaşmamıştır. Fakat gelişen ticaretin, zengin kentlerin ve başarılı koloniciliğin ürünü Arkaik üslupla birlikte, anıtsal heykel ve mimarinin görüldüğü yeni bir dönem başlar. Bu, seçkinlerin sınıf atlayarak köylülükten nüfuz sahibi kentli sınıfa, rantı kentlere yönlendirip endüstri ve ticarete katılmaya başlamış bir aristokrasiye yükseldiği bir toplumun sanatıdır. Bu sanat köylü sanatının sınırlı ve durağan görünümünden hiçbir iz taşımaz. Sadece üstlendiği anıtsal işlerle değil, gelenek karşısındaki hoşnutsuzluğu ve yabancı etkilere yatkınlığıyla da kentli bir sanattır. Aslında bu sanata hâlâ bir dizi biçimci ilke –özellikle de frontalite

ve simetri ilkesi ile kübik form ve "dört temel yön"[35] (E. Loewy)– hâkimdir. Öyle ki, Geometrik üslubun Klasik üslup başlar başlamaz tamamen sona erdiğini söylemek zordur. Fakat bu sınırlar içerisinde, Arkaik üslubun eğilimleri oldukça çeşitlidir ve natüralizme doğru büyük bir adım atılmasına yardımcı olur. Tüm arkaik acemiliklerine rağmen zarif, becerikli ve sanatsal bir üsluba sahip Ion kore'leri de;[36] masif, güçlü ve dinamik formlarıyla Dor heykeli de sanatçıya sanatsal ifade bağlamında sağlayabileceği sürekli bir gelişim ve farklılaşmanın peşindedir. Doğu'da Ion unsuru üstün gelir; bütün gelişim incelik, ustalık ve biçimciliğe yönelir. Bu unsurun ideali tiranların saray sanatında gerçekleştirilir. Girit'te olduğu gibi burada da ana konu kadınlardır. Ion kıyıları ile adalarının sanatı zarif giyimli, saçları özenle yapılmış, zengin mücevherlerle donatılmış ve yüzünde ağırbaşlı bir gülümseme olan genç kız formundaki adak heykelleriyle kendini dışavurur. Buluntuların çokluğuna bakacak olursak tapınaklar bir zamanlar bu heykellerle dolu olmalıdır. Arkaik sanatçıların da Giritli selefleri gibi kadınları hiçbir zaman çıplak betimlemediklerine dikkat etmek gerekir. Sanatçılar hacimsel etkiyi nü formda değil, kadın figürünün bedenini saran giysilerin altındaki formu taklit ederek ararlar. Aristokrasi "ölüm kadar demokratik" (Julius Lange) olan nü temsillerinden hoşlanmıyordu. Görünüşe göre başta erkek nüye bile, beden kültü ve kan miti dolayısıyla, sadece atletik yarışmalar için bir propaganda aracı olarak göz yumuluyordu. Bu genç erkek heykellerinin bulunduğu Olympia, kesinlikle Yunanistan'daki en değerli propaganda mekânıydı; çünkü bütün ülkenin kamuoyu ile aristokrasiden destek bulan ulusal birlik duygusunun şekillendiği yer burasıydı.

MÖ 6. ve 7. yüzyılların arkaik sanatı, hâlâ çok zengin olup ida-

---

35 Emanuel Loewy'nin (1857–1938) burada bahsettiği dört temel yön ön, arka, sağ ve soldur. Loewy'ye göre bu dört yön kendi bedenimizle ilgili en aşina olduğumuz bakış açılarıdır; dolayısıyla Arkaik dönemde heykeltıraşlar figürlerini doğayı gözlemleyerek değil, kendi bedenlerine dair edindikleri fikirden, kendi bilinç düzeylerinden yola çıkarak hacimlendirmişlerdir. Bkz. Emanuel Loewy (1907), *The Rendering of Nature in Early Greek Art* (*Erken Dönem Yunan Sanatında Doğanın Betimlenmesi*), Duckworth & Co., London. (ç.n.)

36 Antik Yunan sanatının Arkaik döneminde tanrıçaları temsil ettiğine inanılan giyinik genç kadın figürü. Bağımsız heykellerdir. Kelimenin Yunanca çoğulu *korai*'dir. (ç.n.)

ri mekanizmayı tamamen elinde tutan, ama siyasi ve ekonomik konumu tehdit altında olan bir aristokrasinin sanatıdır. Kentli burjuvazinin ekonomik liderliğiyle aristokrasinin tahtından indirildiği ve yeni para ekonomisiyle elde edilen yüksek kârlar nedeniyle rantın ayni değerinin düştüğü bu süreç, Arkaik dönem boyunca aralıksız devam eder. Ancak bu nazik durumda kendi temel özelliklerinin bilincine varabilen aristokrasi,[37] ekonomik mücadelededeki bariz geri kalışını telafi etmek için karakterinin ayırt edici özelliklerini vurgulamaya başlar. Başından beri sahip olduğundan zor farkına vardığı ırksal ve sınıfsal özelliklerinin şimdi özel ayrıcalıklar gerektiren özel erdem ve faziletler olduğunu iddia eder. Tehlike gelip çattığında, kuralları hiç bu kadar kesin biçimde ortaya konmamış ya da daha doğrusu aristokrasinin tehdit altında olmadığı zamanlarda bile kurallarına hiç bu kadar harfiyen uyulmamış bir yaşam düzeni kurar. Böylece aristokrasinin ahlak kurumlarının temelleri atılır: Fiziksel zindelik ve askeri disiplinden oluşan başat özellikleriyle gelenek, soy ve ırk üzerine kurulu *arete*[38] kavramı; maddi ve manevi, bedensel ve ahlaki nitelikler arasındaki ideal denge demek olan *kalokagathia*[39]; nefsine hâkim olma, disiplin ve itidal ideali *sophrosyne*.[40]

Epik şiir, adaların yanı sıra ana karada da kendine hâlâ değerbilir bir izleyici kitlesi ile hevesli taklitçiler bulurken, dönemin sorunlarıyla ilgili yerli koro liriği ve yansıtmacı lirik şiir[41] eski moda kahramanlık destanlarına kıyasla, varoluşu için mücadele eden bir aristokrasiye doğal olarak daha çok hitap ediyordu. En başından beri Solon gibi gnomik[42] şairler, Tyrtaios ve Theognis gibi ağıt yazarları, Simonides ve Pindaros gibi koro bestecileri,

---

37 W. JAEGER: *Paideia. The Ideals of Greek Culture* (*Paideia: Yunan Kültürünün İdealleri*), 1939, s. 184 ile karşılaştırınız.

38 ἀρετή - Yetkinlik, ustalık gibi anlamlara sahipken Yunan felsefesinde ahlaki yetkinlik olarak, erdem, fazilet, üstünlük anlamlarında kullanılmıştır (ed. n.).

39 Καλοκαγαθία - Güzel-iyi. Eski Yunancada "kalon" (güzel) ve "agathon" (en yüksek iyi) kelimelerinden türetilmiştir (ed. n.).

40 Σωφροσύνη - ölçülülük, öz denetim, itidal (ed. n.).

41 Doğrudan şairin duygu ve düşüncelerini anlatan şiirlere lirik şiir, doğanın insan üzerindeki etkilerini anlatan şiirlere yansıtmacı şiir denir. (ç.n.)

42 Özdeyişlerin nazımla yazıldığı edebi tür. (ç.n.)

soylulara eğlenceli maceraların masalları yerine samimi ahlaki öğretiler, öğüt ve uyarılar sunarlar. Şiirleri aynı anda hem kişisel duyguların hem siyasi propagandanın hem de ahlak felsefesinin dışavurumudur. Şairlerin işi de insanları eğlendirmek değil, hem aristokrasiye hem ulusa ruhani liderlik etmektir. Görevleri, soyluların bu riskli durumda uyanık olmalarını sağlamak ve eski görkemlerini unutmalarına izin vermemektir. Soylu sınıfın ahlakına ateşli övgüler düzen Theognis belki de, ihtişam ve cömertlik gibi soylu erdemlerle çelişen pleblere özgü ahlaksızlığıyla yeni plütokrasi karşısında hissettiği tiksintiyi en şiddetli dışavuran şairdir. Ancak onun eserlerinde bile *arete* idealinin karşı karşıya kaldığı bunalımı fark edebiliriz; çünkü derin nefretine rağmen, dinleyicilerine yeni ticari toplumun gereklerine uyum sağlamalarını salık verir ve böylece aristokratik ahlakın kuyusunu kazmış olur. Ufukta görünen kriz, Pindaros'un dünyaya yönelik trajik bakışında patlar. Soylu şairlerin bu en büyüğünün ilham aldığı kaynak, daha doğrusu Yunan tragedyasının kaynağı budur. Tragedya yazarlarının ancak ondan geriye kalanları –şanlı aileleri kapsayan derinlikten yoksun kültü, tek taraflı spor idealini, "jimnastikçilerle binicilere övgülerini"–[43] akladıktan, trajik yaşam kavramını onun dar görüşlülüğünden kurtardıktan sonra Pindaros'un mirasını alabildikleri doğrudur; zira tragedya ancak bu şekilde onların daha geniş ve karma toplumuna hitap edebilirdi.

Hiç şüphesiz profesyonel bir şair olarak geçinen Pindaros, hâlâ dengi olarak gördüğü yoldaşı soylulardan oluşan ayrıcalıklı çevre için yazar. Aslında mükafat beklediği hâlde bu işi karşılıksız da yapabilirmiş gibi, düşüncelerini açıkça yazıyormuş gibi davranarak, sırf kendi zevki ve yoldaşı soyluların esenliği için şiir yazan bir amatör izlenimini verir. Aslında edebi profesyonelliğe doğru bir adım atılmışken, bu sahte amatörlük yüzünden şiirde profesyonelliğe olan eğilim ilk bakışta tersine dönmüş gibi görünebilir. Buna karşılık Simonides belli bir meblağ karşılığında ve ona ödeme yapabilecek herkes için şiir yazar. Tam da bu yüzden, argü-

43 WILAMOWITZ-MOELLENDORFF: *Einleitung in die Griech. Tragoedie* (*Yunan Tragedyasına Giriş*), 1921, s. 105.

manlarını sattıkları için hor görülecek selefleri Sofistler gibi o da yeteneğini satışa sunar.[44] Aristokratlar arasında ara sıra şiir yazan ve koro performanslarında yer alan bazı gerçek amatörlerin olduğu doğrudur. Ama genelde, koro liriğinin şairleri de oyuncuları da profesyonel sanatçılardır ve bu iki sınıf, eskisine göre çok daha net biçimde ayrışmıştır. Rhapsodos'lar önceden şiiri hem yazıp hem ezbere okurken bu işlevleri artık birbirinden ayrılır: Şair bundan böyle şarkı söylemez, ozan da artık yazar değildir. Bu iş bölümünün belki de en çarpıcı sonucu, ozanın sadece marifetli bir işçi olarak görüldüğünün ortaya çıkmasıdır. Hâlâ yazdığı şeye inanması gereken şairin aksine, ozana atfedilen amatör statüsünden geriye hiç iz kalmaz. Koro liriği ozanları, geniş bir alana yayılmış ve iyi örgütlenmiş bir meslek oluştururlar. Böylece şairler –çok fazla teknik zorlukla karşılaşmayacakları düşünülerek– sipariş aldıkları lirik şiirleri sahnelemek üzere uzak yerlere yollanabilir. Tıpkı bugün bir orkestra şefinin herhangi bir büyük şehirde orta hâlli bir orkestra bulabileceğini bilmesi gibi, o tarihte de Yunanistan'da bir şair, ister halk için ister özel eğlenceler için olsun, eğitimli bir koro bulacağına güvenebilirdi. Bu korolar soylu aileler tarafından idare ediliyordu ve tamamen onların denetimi altında olan birer araçtılar.

Şiirdeki kadar belli olmasa da, çağdaş resim ve heykel formları da aynı şekilde, bedensel ve manevi güzelliğe ilişkin aristokratik ideal ve ahlak kuralları tarafından belirlenir. Olimpiyat Oyunları'nda zafer kazanmış genç soyluların çoğunlukla "Apollonlar" olarak listelenen heykelleri ya da Aigina alınlıklarındakiler gibi fiziksel enerjileri ve soylu atlarının çektiği arabalarıyla gurur duyan figürler, aristokrasiye özgü kahramanlaştırıcı üslubun ve Pindaros'un modası geçmiş içe kapanıklığının mükemmel bir muadilidir. Yaşamın bir yarışma (*agon*) olduğunu temel alan, aristokratik terbiye ve çok yönlü atletik eğitimin tipik ürünü aynı erkeksi ideal, heykelin ve şiirin konusunu benzer şekilde biçimlendirir. Olimpiyat Oyunları'na katılım soylulara ayrılmıştı, eği-

44 EDGAR ZILSEL: *Die Entstehung des Geniebegriffs* (*Dehanın Kökenleri*), 1926, s. 19 ile karşılaştırınız.

tim ve yarışma için gerekenlere bir tek onlar sahipti. Kazananların ilk listesi MÖ 776'dan kalmadır, ama ilk galip heykeli Pausanias'a göre MÖ 536'da yapılmıştır. Bu tarihler arasında aristokrasi gücünün zirvesindeydi. Buradan yola çıkarak, bu heykellerin galiplerin yerine geçecek daha zayıf, daha az hırslı ve daha az ateşli kuşakları teşvik etmek için yapıldığı sonucuna varabilir miyiz?

Atletlerin heykelleri modele benzemeyi amaçlamaz; bunlar görünüşe göre tek amacı belli bir zaferin anısını yaşatmak ve yarışmaların propagandasını yapmak olan idealleştirilmiş portrelerdir. Muhtemelen sanatçı çoğu zaman kazananı hiç görmemiş oluyor ve portresini modelin gelişigüzel bir tasvirine dayandırmak zorunda kalıyordu.[45] Plinius, atletlerin ancak üçüncü zaferlerinden sonra kendilerine benzeyen portreler talep edebileceklerini söylemiştir; fakat bu sözleri sonraki dönemler için geçerli olmalıdır. Arkaik dönemde yapılmış herhangi bir heykelin "modelle benzerlik" taşıdığını düşünmek için bir neden yoktur. Ama Yunanların sonradan, pek kişisel olmayan küçük ödüller ile üstünde kazananın adı ile yarışmanın ayrıntılarının yazdığı büyük ödüller arasında günümüzdeki gibi bir ayrım yapmış olmaları gayet mümkündür. Her hâlükârda bugün anladığımız şekildeki portre, Arkaik dönemdeki bireyselliğe yönelik kayda değer gelişime rağmen, Yunan sanatının bu dönemine bir hayli yabancı bir kavramdı.

Ticaret ile kentsel toplumun gelişimi ve rekabete dayalı ekonomi fikrinin zaferiyle birlikte bireysellik kültürel yaşamın her sahasında öne çıkar. Antik Doğu ekonomisinin de kentleşmeye bağlı geliştiği ve genelde ticaretle endüstriye dayandığı doğrudur. Fakat bu ticaret ve endüstri ya krallık ve tapınak hazinelerinin tekeline dayanıyor ya da bireysel rekabete yer bırakmayacak ölçüde denetleniyordu. Öte yandan Ionia'da ve Yunanistan ana karasında, en azından özgür vatandaşlar arasında serbest rekabet vardı. Bu ekonomik bireyciliğin başlangıcı, epik şiir derlemelerinin sonu ile liriğin hâkim olduğu şiirde öznel bir eğilimin başlangıcını işaret eder. Bu eğilim yalnızca konu seçiminde değil –zira

45 J. BURCKHARDT: *Griech. Kulturgesch.* (*Yunan Kültür Tarihi*), IV, 1902, s. 115.

lirik şiirler epik şiire göre doğal olarak daha kişisel bir karaktere sahiptir– şairin yazar olarak tanınma talebinde de kendini gösterir. Artık fikri mülkiyet kavramı sahneye çıkar ve iyice yerleşir. Rhapsodos'ların şiiri kolektif bir başarıydı; bir ekol, lonca ya da grubun ortak ve bölünmez mülküydü. Hiçbiri okuduğu şiirleri kendi kişisel mülkiyeti saymıyordu. Arkaik dönemin şairleri ise sadece Alkaios ve Sappho gibi kişisel duygularından yola çıkarak lirik şiirler yazan şairler gibi değil, aynı zamanda yansıtmacı şiirlerin ve koro şiirlerinin de yazarlarıydılar; dinleyicilerine birinci şahıs olarak sesleniyorlardı. Kısacası yerleşik şiir türleri çözülerek bir sürü bireysel üsluba ayrılır. Şair, bütün eserlerde doğrudan kendi duygularını dışavurur ya da dosdoğru dinleyici kitlesine hitap eder.

Aşağı yukarı aynı zamanlarda, MÖ 700'de, tarihteki en eski imzalı eser olan "Aristonothos" vazosundan başlayarak, imzalanmış ilk görsel sanat eserleriyle karşılaşırız. MÖ 6. yüzyılda, şimdiye dek neredeyse hiç bilinmeyen yeni bir insan türü sahneye çıkar: Dikkat çekici biçimde bireysel kişiliğiyle sanatçının kendisi.[46] Ne Tarih Öncesi'nde ne Antik Doğu'nun erken dönemlerinde, ne de Yunan sanatının Geometrik döneminde bireysel bir üsluba, kişisel fikir ya da hırsa rastlamıştık. Sanatçının bu tür duygular hissettiğine dair bir işaret görülmemişti. Arkhilokhos ya da Sappho'nun şiirleri gibi monologlar, Aristonothos tarafından geliştirilmiş bu diğer tüm sanatçılardan ayrışma isteği ise önceden söylenmiş bir şeyi –daha iyi şekilde olmasa da– farklı biçimde söylemeye çalışır. Bütün bunlar tümüyle yenidir ve günümüze kadar (Orta Çağ'ın erken dönemleri hariç) kesintisiz süren bir gelişimi müjdeler.

Ne var ki Dor topraklarında aşılması gereken güçlü bir muhalefet vardı. Aristokrasi bireyselliği genel olarak onaylamıyordu; bütün sınıfa ya da en azından belli bir gruba özgü erdemleri kayırma talebinde ısrarcıydı. Arkaik dönemin Dor aristokrasisi, Kahramanlar Çağı'nın aristokrasisi ya da Ion ticaret merkezlerin-

46 LUDWIG CURTIUS, MÖ 6. yüzyıldan itibaren "bahsi geçen bütün önemli Yunan heykellerinin kaidesinde yer alan yazıların –heykelin adandığı sanat hamisi ya da tanrının adı hariç– sanatçının ya da sanatçıların isimleri olduğunu" düşünür. *Die Antike Kunst* (*Antik Sanat*), II, 1, 1938, s. 246.

deki soyluların aksine, bireysel dürtü ve amaçlara karşı özellikle tepkiliydi. Kahraman şöhreti arzular, tüccar kazancı; ikisi de bireycidir. Fakat para ve kâr arayışı içlerinde umuttan çok korku uyandırdığından toprak sahibi Dor soyluları için eski kahramanlık idealleri gücünü yitirmişti. Dolayısıyla sınıfsal geleneklerinin ardında inzivaya çekilip bireyselliğe olan saldırılarında direnmeleri gayet normaldir.

MÖ 7. yüzyılın sonunda önce belli başlı Ion eyaletlerinde, sonra ana karada her yeri kontrol altına alan tiranlar, bireyciliğin akrabalık ideolojisi karşısında kazandığı belirleyici bir zaferi işaret eder. Bu bağlamda, aslında hiç de demokratik olmayan karakterlerine rağmen, fetihleriyle demokrasiye uzanacak köprüyü inşa ederler. Merkezileşmiş monarşi sistemleri aristokrasinin geçmiş güzel günlerinden bahsettiği hâlde, kendileri klan devletinin kuyusunu kazmaya koyulur. Halkın soylu aileler tarafından sömürülmesine sınırlamalar getirir ve geçinmek için evde yapılan eski üretimin ticari üretime dönüşümünü tamamlarlar. Böylece tüccarın toprak sahibi karşısındaki zaferi tamamlanmış olur. Tiranların kendileri de zengin ve genellikle soylu tüccarlardır. Zenginliklerini ustalıkla kullanarak siyasi erk elde etmek için toprak sahipleri ile proleter sınıf, oligarşi ile köylü sınıfı arasındaki gittikçe artan çatışmalardan faydalanırlar. Kahramanlar Çağı'nın korsan prenslerininki kadar muhteşem sarayları olan ve onlara kıyasla yanlarına çok daha fazla sanatçı çeken tüccar prenslerdir bunlar. Sanat erbabıdırlar ve buna uygun biçimde Rönesans prenslerinin selefleri, "ilk Mediciler" olarak adlandırılmışlardır.[47] İtalyan Rönesansı'ndaki zorbalar gibi, konumlarının gayrimeşruluğunu maddi çıkar teklif edip göz boyayarak örtbas etmeye çalışırlar.[48] Ekonomik özgürlükleri ve sanat hamiliklerinin açıklaması budur. Sanatı yalnızca şöhret ve propaganda aracı olarak değil, aynı zamanda muhalefeti yatıştıracak bir afyon olarak da kullanırlar. Sanatı gerçekten seviyor ve anlıyor olmaları, bunun

47 W. JAEGER, op. cit., s. 230. C. M. BOWRA: "Sociological Remarks on Greek Poetry" ("Yunan Şiiri Üzerine Sosyolojik Görüşler"), *Zeitschr. f. Sozialforsch.*, 1937, VI, s. 393 ile karşılaştırınız.

48 B. SCHWEITZER: *Der Bildende Kuenstler und der Begriff des Kuenstlerischen in der Antike* (*Antik Çağ Görsel Sanatlarında Sanatçı ve Sanat Kavramı*), 1925, s. 45.

ardında yatan toplumsal nedenleri değiştirmez. Tiranların sarayları dönemin en önemli kültürel merkezleri ve en büyük sanatsal üretim kaynaklarıdır. Önemli şairlerin hemen hemen tamamı onların hizmetindedir. Hieron'un Syrakousai'deki sarayında Bakkhylides, Pindaros, Epikharmos ve Aiskhylos'la karşılaşırız. Simonides, Atina'da Peisistratos'la birliktedir. Anakreon, Samoslu Polykrates'in; Areion, Korinthoslu Periandros'un saray şairidir. Yine de saraylardaki bu faaliyetlere rağmen Tiranlar Çağı'nın sanatı tamamen saray ürünü değildir. Dönemin akılcı ve bireysel ruhu, o ağırbaşlı şatafatın ve saray üslubunun ayırt edici özelliği olan geleneksel formların gelişimine engel olmuştur. Bu sanatta saray sanatına atfedebileceğimiz yegane özellikler duyumsallıktan alınan keyif, incelikli bir entelektüellik ve anlatımdaki bir tür yapay zarafettir. Bütün bunlar, daha önceki Ion geleneğinde mevcut olup da tiranların saraylarında daha üst seviyeye ulaşan özelliklerdir.[49]

Tiranların sanatı ile daha önceki çağların sanatını kıyaslayacak olursak, aradaki en çarpıcı fark, inancın bu sanatta pek yer tutmamasıdır. Görünüşe göre Tiranlar döneminin sanat ürünleri tüm hiyerarşik bağlardan silkinerek kurtulmuş ve inançla sadece yüzeysel bir ilişki kurmuştur. Bu eserler kült heykelleri, adak sunuları ya da cenaze anıtları olarak adlandırılabilir, ama ritüel kullanımları yapılışlarına yalnızca bahane olmuştur. Asıl amaçları, her türlü büyüsel ve sembolik çıkarımdan bağımsız olarak insan bedeninin mükemmel temsiline ulaşmak, güzelliğini yorumlamak, akılcı formuna dair bir kavrayış edinmektir. Atlet heykeli dikmenin dinî ritüellerle ilgisi olabilir, Ionialı genç kız heykelleri adak sunusu görevi görmüş olabilirler. Ama dinî duygularla hiçbir alakaları olmadığına, kült gelenekleriyle ise pek az ilgileri olduğuna ikna olmak için bu heykellere bir kez bakmak yeterlidir. Bu heykelleri Antik Doğu sanatından herhangi bir eserle karşılaştırdığınızda, onları yaratan kavrayıştaki serbestliği, hatta inatçılığı görürsünüz. Antik Doğu'da sanat eseri, ister Tanrı ister insan

49 T. B. L. WEBSTER: *Greek Art and Literature 530–400 B.C.* (*Yunan Sanatı ve Edebiyatı MÖ 530–400*), 1939. Webster, duyumsallığın Polykrates'in sarayının, entelektüelliğin ise Peisistratos'un sarayının özel üslupsal eğilimi olduğunu düşünür.

formunda olsun, bir ritüel aracıdır. En sıradan gündelik yaşam sahneleri bile ölümsüzlüğe duyulan inanç ve ölülere tapınmayla yakından ilişkilidir. Antik Yunan'da sanat ve kült arasında böyle bir ilişki, asla Antik Doğu'daki gibi iç içe geçmiş olmasa da, bir süreliğine gözlemlenebilir. En eski Yunan sanat eserleri gerçekten de sadece adak sunusu olarak yapılmış olabilirler; Pausanias'ın Akropolis heykellerine ilişkin genel yorumu şaşırtıcı biçimde bu yöndedir.[50] Fakat Geç Arkaik dönemde sanat ve inanç arasındaki eski yakın ilişki çözülmüşken ve dinî eserlerin üretimi gittikçe azalırken seküler sanat eseri üretimi sürekli artmıştır. Bununla birlikte, sanat artık onun hizmetinde olmasa da, inanç yaşamaya devam eder ve hâlâ etkilidir. Aslında Tiranlar Çağı, herkesin kendinden geçmiş hâlde inancını itiraf ettiği, yeni gizli kült ve tarikatlar kusan dinî bir yeniden doğuşa tanıklık eder. Fakat bu gelişim başta yeraltındadır ve henüz sanatın ışığıyla aydınlanmamıştır. Dolayısıyla artık inancın teşvik ettiği, sipariş üzerine yapılmış bir sanatla karşılaşmayız; aksine bu dönem dinî coşkuya ilham veren şey, sanatçının gittikçe artmış becerisidir. Tanrılara adak olarak canlı varlıkların temsillerini sunma geleneği, sanatçının yeni kazandığı bu daha etkileyici, daha çekici, doğaya daha sadık betimleme ve böylece tanrıları daha çok hoşnut etme gücünden yepyeni bir yaşam çıkarır.[51] Tapınaklar artık heykellerle dolmaya başlar, fakat sanatçı bundan böyle rahiplere bağlı değildir. Onların vesayetinden çıkmıştır ve onlardan sipariş almaz. Hamileri artık kentler, tiranlar ve daha az pahalı eserler söz konusuysa zengin bireylerdir. Sanatçının onlar için ürettiği eserlerin büyüsel ya da koruyucu bir güce sahip olması beklenmez; eserler kutsal bir amaca hizmet etse bile kutsal olduklarını iddia etmezler.

Burada tamamen yeni bir sanat anlayışıyla karşılaşırız: Sanat artık bir amaç için üretilmez, amacın kendisidir. Başlangıçta her türlü tinsel uğraş, işe yarayıp yaramayacak olmasıyla belirlenirdi. Ne var ki bu tinsel sanat formları, ilk amacından uzaklaşma gücü ve eğilimini göstererek bağımsızlığını kazanmıştır. Amacını kay-

50 PERIEGESIS, V, 21.

51 J. D. BEAZLEY: "Early Greek Art" ("Erken Dönem Yunan Sanatı"), *Cambridge Ancient Hist.*, IV, 1926, s. 589.

betmiş ve bir ölçüde özerkliğe kavuşmuştur. İnsan, yaşam mücadelesinin acil gereklerinin baskısından kurtulup kendini güvende hisseder hissetmez, başta ihtiyaç anında yardımına koşacak bir silah ve araç olarak geliştirdiği tinsel uğraşları kurcalamaya başlamıştır. Olayların nedenlerini soruşturmaya koyulmuş, açıklamalar aramış, kendi yaşam mücadelesiyle hiçbir ilgisi olmayan ya da çok az ilgisi olan bağlantıları araştırmıştır. Belli bir amaca yönelik bilgi birikimi yerini serbest araştırmalara bırakmış, doğa üstünde kurulan hâkimiyetin soyut hakikati keşfetmede bir yönteme dönüşmesi sağlanmıştır. Böylece ilk başta büyü ve ritüelin hizmetkârı, bir propaganda ve övgü aracı; tanrılara, ruhlara ve insanlara söz geçirme vasıtası olan sanat saf, özerk ve bir yere kadar "tarafsız", yalnız kendisi için ve güzelliğe ulaşmak adına yapılan bir faaliyete dönüşmüştür. Aynı şekilde, başta sadece toplum içinde ortak yaşam bilincini mümkün olduğunca sağlamak adına tedbir olarak uygulanan emir ve yasaklar ile görev ve tabular, ahlaki benliğin farkına varıp onu mükemmelleştirmeye koyulan ahlaki bir öğretinin oluşmasını sağlamıştır. Yunanlar, gerek bilim gerek sanat ya da ahlakta, bu işlevsel faaliyetten "özerk" faaliyet formuna geçişi ilk tamamlayan insanlardır. Onlardan önce serbestçe sorgulama, teorik araştırma, rasyonel bilgi ve bugün anladığımız anlamda –eserleri her zaman saf form olarak düşünülen ve o şekilde keyif alınan bir faaliyet olarak– sanat yoktu. Sanatın yalnızca yaşam mücadelesinde bir araç olarak değerli ve anlaşılır olduğuna dair eski görüşten vazgeçip onu salt çizgi ve renk, ritim ve uyum oyunu, gerçekliğin taklidi ve yorumu olarak gören bu yeni yaklaşım bütün sanat tarihindeki en muazzam değişikliktir.

Ionia'daki Yunanlar, MÖ 6. ve 7. yüzyıllarda, saf araştırma olarak bilim fikrini keşfettikleri dönemde ilk saf ve ereksiz sanat eserlerini, ilk "l'art pour l'art"ı[52] da yarattılar. Ancak bu büyüklükteki bir değişim tek bir kuşakta, hatta tiranların hükümranlığına ya da Arkaik üsluba denk düşen tek bir dönemde bile gerçekleşmez. İlk belirtileri, sanatın kendisi kadar kadim olan ilkel bir dürtünün patlaması olduğu için bu değişiklik herhangi bir zaman

52 Sanat için sanat, sanat sanat içindir. (ed. n.)

dilimine yerleştirilemeyebilir. Tüm büyüsel, ritüel ve propaganda amacına karşın, bu eserlerin en erken tarihlilerinde bile başıboş ve amaçsız görünen ayırt edici tek tük bir özellik, belli bir eskiz ya da çeşitlilik fark ederiz. Sanki zanaatkârın dikkati bir anlığına dağılmış da aklı elindeki işlevsel çalışmadan uzaklaşmış ve formların saf oyununa dalmıştır. Son tahlilde bir Mısır tanrısı ya da kralı heykelinin ne kadarı büyü, ne kadarı propaganda ya da kült aracıdır? Ne kadarı yaşam mücadelesi ve ölüm korkusundan kopmuş saf, özerk ve estetik bir yaratımdır; bundan kim emin olabilir ki? Ancak Tarih Öncesi ile İlk Çağlar'daki sanatta bu estetik unsurun tam ölçüsü artık her ne ise bu, sanatın Yunan Arkaik dönemine kadar özünde faydacı kalmasına neden olmuştur. Formlarla kaygısızca oynamak, bir araca amacı yalnız kendisi olan bir şeymiş gibi bakabilmek; sanatı sadece gerçekliği denetleyip ona hükmetmek için değil, sergileme amacıyla da kullanmak... Bütün bunlar bu çağda yaşayan Yunanların keşfidir. Yüzeye çıkmış bir ilkel dürtü söz konusuysa bile, bu dürtünün sanat eseri sadece sanat için yaratılsın diye dizginleri ele geçirmiş olması gerçekten de manidardır. Bununla birlikte bu şekilde ortaya çıkan sözde özerk formların şüphesiz ki sosyolojik temelleri vardır ve gizli bir amaca hizmet ediyor olabilirler.

İnsanın çeşitli yaratıcı güçleri, kişi düşünsel eğilimlerini belli biçimde şekillendirmeden özerklik kazanamaz. Bu da düşünsel kazanımların hayatta bir işe yarayıp yaramamasına değil, kendi içinde bir mükemmelliyete sahip olup olmamasına değer vermekle başlar. Örneğin kişi düşmanının kendisine zararı dokunabilecek tüm diğer niteliklerine boş verip liyakatına ya da cesaretine hayranlık duyuyorsa bu, o kişiyle ilgili yaptığı değerlendirmenin nötr hâle getirilerek şekillendirilmesine yönelik bir adımdır. Bu şekillendirmenin en göze çarpan örneği, yaşam mücadelesinin oyun formu olan spordur. Fakat sanat ve bilim de birer oyun formudur ve saf, kendine yeten, herhangi bir dış etmenden etkilenmemiş, kişinin kendine ait bir kazanımına dönüştüğü için aynısı bir bakıma ahlak için de geçerlidir. Bu düşünsel eğilimlerin birbirinden ve yaşamın tamamından ayrılmasıyla insanın o baştaki pratik bilgeliğinin bütünlüğü, farklılıklara karşı

duyarsız bilgi birikimi ve bölünmez dünyası parçalanarak ahlaki–dinî, bilimsel ve sanatsal sahalara ayrılır. Bu farklı alanların özerkliği en çok MÖ 7. ve 6. yüzyıllardaki Ionia doğa felsefesinde belirgindir. Pratik fikir ve amaçlardan az çok ayrılmış düşünce formlarıyla ilk kez burada karşılaşırız. Yunanlardan önceki uygarlıklar da pek çok doğru bilimsel gözlem ve hesaplama yapmış, doğru bilimsel sonuçlara varmışlardı. Ama bütün bilgi birikim ve becerileri büyüsel ilişkilerin, mitlere özgü hayal gücünün ve dinî dogmaların olduğu bir ortama gömülüydü; bunların işlevsel olduğunu asla unutmuyorlardı. Buna karşılık Yunanlarla birlikte ilk kez, yalnızca dinî ve batıl inançlardan arınmış rasyonel bir bilimle değil, herhangi bir yararlılık düşüncesinden de uzak bir bilimle karşılaşırız. Sanatta faydalılık ile saf form arasına ne kesin bir sınır çekilebilir, ne de değişim kolayca belli bir coğrafyaya mal edilebilir. Fakat dönüşümün burada, Ionia kültürel sahnesinde ve MÖ 7. yüzyıl sırasında gerçekleştiğini kabul edebiliriz. Bununla birlikte aslında Homeros'a atfedilen şiirler de özerk formların dünyasına aittir; çünkü bu eserler ne din, bilim ve şiirin bir karışımıdır ne de dönemin bilim, bilgi ve deneyiminin bir toplamıdır. Karşımızda saf, ya da neredeyse saf şiir vardır. Sonuçta özerkliğe eğilim, bilimde olduğu gibi sanatta da, MÖ 7. yüzyılın sonunda kendini belli eder.

Değişimin neden tam da bu dönemde ve bu coğrafyada gerçekleştiği sorusunun cevabı, kolonileşmenin sonuçları ile yabancı halkların yaşamı ve kültürünün Yunanlar üzerindeki etkisinde açıkça ortaya çıkacaktır. Küçük Asya'da dört bir yanlarını saran yabancılar, Yunanların kendi doğal dehalarının bilincine varmalarını sağladılar. Bu bireysel farkındalık ile ona eşlik eden kendinden fazla emin olma, yani bireysel özelliklerini keşfedip abartma hâli, Yunanları kaçınılmaz biçimde doğaçlama ve özerklik fikrine yöneltti. Değişik halkların kültürlerini fark etme konusunda deneyimli bir göz, o halkı oluşturan dünya görüşünün çeşitli ögelerini adım adım birbirinden ayırır. Bereket tanrısı, gök gürültüsü tanrısı ya da savaş tanrısının bu halkların her biri tarafından farklı farklı betimlendiği görülür; zihin, yavaş yavaş üslupların farkına varır. Büyük ihtimalle er ya da geç –yabancının dinî inançlarına,

hatta herhangi bir inanca sahip olmaksızın– o yabancı üsluptan bir şeyler üretmeye çalışır. Bu noktada, bölünmez dünya görüşünden kopmuş bağımsız form anlayışı yalnız bir adım uzaklıktadır. Benlik bilinci, anın koşullarından bağımsız olarak var olduğuma dair genel farkındalık, insanın ilk büyük soyutlama çabasını gösterir. İnsanın, hayatının genelinde ve dünyaya yönelik bütüncül bakış açısında yer alan çeşitli düşünsel eğilimleri işlevsellikten koparması ise ikinci bir soyutlama çabasıdır.

İnanca dayalı formların özerkliğe kavuşmasını sağlayan soyut düşünce yeteneği yalnızca kolonileşme deneyimiyle değil, para karşılığında yapılan ticaretle de büyük ölçüde gelişir. Bu soyut değiş tokuş biçimi ile bu değiş tokuşun çeşitli metaları ortak bir paydaya indirgemesi, ilk emtia takasının alım ve satım olmak üzere iki ayrı eyleme bölünmesi insanlığı soyut düşünceye alıştıran bir unsurdur. Bunlar ayrıca insanları, muhtelif içeriklere sahip ortak bir formun ya da çeşitli formlara sahip ortak bir içeriğin var olabileceği fikrine de alıştırırlar. İçerik ve biçim birbirinden bir kez ayrılınca, formun bağımsız bir varlık olarak tek başına var olabilmesi düşüncesi artık çok uzaklarda değildir. Bu fikrin daha da gelişmesi, para ekonomisinde servetin birikimiyle ve bunun sonucu olan mesleki uzmanlaşmayla da bağlantılıdır. Toplumdaki belli unsurların özerk, yani "kullanışsız" ve "atıl" formlar yaratmak adına özgürlüğe kavuşması refahın, enerji fazlasının ve boş zamanın belirtisidir. Sanat ancak üst sınıf "erekten yoksun" bir sanatsal üretimin lüksünü karşılayabildiğinde büyü ve inançtan, eğitim ve alıştırmadan bağımsızlaşır.

3.

KLASİK SANAT VE DEMOKRASİ

Yunan Klasik sanatı bizi zor bir sosyolojik meseleyle karşı karşıya getirir. Görünüşe göre demokrasinin liberalizmi ve bireyciliği ile Klasik üslubun ciddiyeti ve düzeni birbirine zıttır. Gerçek şu ki, ayrıntılı bir araştırmanın da göstereceği üzere, Klasik dönem Atina'sında ne mutlak bir demokrasi vardı ne de Klasik sanatı

sanıldığı kadar katı biçimde "klasik"ti. Öncelikle MÖ 5. yüzyıl, sanat tarihinde natüralizm alanındaki en önemli ve verimli zaferlerin elde edildiği dönemlerden biridir. Bu sadece Olympia heykellerinin Erken Dönem Klasik üslubu ve Myron'un sanatı için geçerli değildir; bütün yüzyıl doğadan alınan keyfin, kısa molalarla da olsa sürekli arttığını gözler önüne serer. Doğaya sadık kalma dürtüsü neredeyse oran ve düzen arzusu kadar güçlüdür, ki Yunan Klasisizmini ondan türeyecek diğer Klasik üsluplardan ayıran özellik tam da budur. Birbirine zıt bu iki sanatsal dürtünün varlığı, tam olarak o dönemin toplumsal ve siyasal yaşantısını simgeleyen bir ayrıma ve demokratik idealin bireysellik meselesindeki içsel tutarsızlığına karşılık gelir. Demokrasi, rekabete ve toplumdaki farklı güçlere serbestlik tanıması, her insanı kendi bireysel değerine göre sınıflandırıp onu zorlu hedeflere ulaşmaya teşvik etmesi bakımından bireycidir. Ne var ki sınıfsal farklılıkları yerle bir edip doğuştan gelen ayrıcalıkları ortadan kaldırmasıyla bireysellik karşıtıdır. Demokrasi, bir kültür türü ortaya koyar. Bu yeni kültür öyle farklılaşmıştır ki, bireysellik ile topluluk ruhuna artık birbirinin alternatifi olarak bakılamaz; bunlar ayrılmaz biçimde birbiriyle bağlantılı görülür. Bu karmaşık durumda sanattaki üslupsal etkenler hakkında doğru sosyolojik tahminlerde bulunmak gittikçe zorlaşır. Toprak sahibi aristokrasi ile topraksız köylü sınıfı arasındaki eski ilişkiyi anlamak için yapıldığı gibi, toplumun farklı unsurları sadece çıkar ve amaçlarına bakılarak kolayca tanımlanamaz. Orta sınıfın görüşleri bölünmüştür. Karşımızda sadece, üst sınıf ile alt sınıflar arasında bir orta konum belirlemiş, demokratik bir eşitlik getirmeye meraklı, kentli bir burjuvazi yoktur. Bu burjuvazi aynı zamanda kapitalizmden kendine yeni çıkarlar da sağlamaktadır. Aristokrasi de manen plütokrasiye dönüşmüştür, eski içsel bütünlüğünü ve ilkelerindeki tutarlılığı kaybederek gelenekten yoksun, rasyonel burjuvaziye benzemiştir.

Ne tiranlar ne de halk, aristokrasinin gücünü kırmada başarılı olabildi. Klan devleti yok olmuş ve demokratik temel kurumlar, en azından şeklen ortaya çıkmıştı; fakat aristokrasinin nüfuzu bundan pek az etkilendi. MÖ 5. yüzyıldaki Atinalılar, Doğu

despotizmine kıyasla demokratik gibi görünebilirler. Ama Antik Yunan demokrasisi modern demokrasilerle karşılaştırıldığında aristokrasinin kalesine benzer. Atina, halk adına, ama aristokrasi ruhuyla yönetilir. Demokrasinin zaferleri ve siyasi kazanımları, çoğunlukla aristokratik kökenden gelen erkekler tarafından elde edilmiştir. Miltiades, Themistokles ve Perikles; hepsi eski soylu ailelerden gelir. Ancak yüzyılın son çeyreğinde orta sınıftan gelen bireyler, kamusal sorunlarda gerçekten başat bir rol oynayabilirler. Fakat o zaman bile aristokrasi üstün konumunu korur. Bu üstünlüğü örtbas edip burjuvaziye, çoğunlukla şeklen de olsa, sık sık ödün vermek zorunda kaldıkları doğrudur. Bu bile belli ölçüde bir gelişimi işaret eder; ama siyasal demokrasi hiçbir zaman, yüzyılın sonunda bile, herhangi türde bir ekonomik demokrasiyle sonuçlanmamıştır. Tek "ilerleme", paraya dayalı aristokrasinin soya dayalı aristokrasinin yerini, plütokratik rant devletinin ise klan devletinin yerini almasıydı. Atina örneğinde başka bir etken daha vardı. Atina, emperyalist bir demokrasiydi; köleler ile halkın savaşın getirilerinden hiç pay almayan kesimi pahasına özgür yurttaşlara ve kapitalistlere fayda sağlayan bir siyaset güdüyordu. Aslında demokrasiye doğru bir ilerleme, olsa olsa rantiye sınıfının büyümesi anlamına geliyordu.

Şair ve filozoflar, ister zengin ister fakir olsun, burjuvaziye karşı pek anlayışlı değillerdi; kendileri burjuva kökenli bile olsalar soyluları destekliyorlardı. Sofistler ve Euripides dışında MÖ 5. ve 4. yüzyılın düşünsel alandaki tüm önderleri aristokrasinin ve gericiliğin yanındadır. Pindaros, Aiskhylos, Herakleitos, Parmenides, Empedokles, Herodotos ve Thukydides zaten aristokrattırlar. Orta sınıftan gelen Sophokles ve Platon da kendilerini tamamen aristokrasiyle tanımlarlar. Demokrasiye en meyilli olan Aiskhylos bile yaşamının sonunda ona göre çok radikal olan o günkü değişikliklere saldırır.[53] Her ne kadar komedya demokratik bir sanat da olsa,[54] komedya yazarları bile tutucu fikirlere sahiptirler. Ayrıca hiçbir şey, Atina'da Aristophanes gibi bir de-

53 G. THOMSON, op. cit., s. 353.

54 GILBERT MURRAY: *A History of Ancient Greek Lit.* (*Antik Yunan Edebiyatı Tarihi*), 1937, s. 279.

mokrasi karşıtının sadece sürekli birincilik ödülü değil, büyük bir popülerlik de kazanmasından daha manidar olamaz.[55]

Bu muhafazakâr eğilimler natüralizm hareketini geciktirir, ama durduramaz. O dönemin insanları hem natüralizm ile yenilikçi siyaset hem de biçimsel sertlik ile muhafazakârlık arasındaki ilişkinin gayet farkındaydılar, ki bu Aristophanes örneğinde rahatlıkla görülebilir. Aristophanes, Euripides'i hem gelişigüzel, hem de aristokrasinin eski ahlaki idealleri ile "idealist" sanat kanonlarının altını oymakla eleştirir. Aristoteles'e göre Sophokles kendisinin insanları olmaları gerektiği gibi betimlediğini söylemiştir, Euripides ise onları oldukları gibi betimlemektedir (*Poetika*, 1460b, 33–35). Bu görüş aslında, Aristoteles'in Polygnotos'un heykelleri ile Homeros'un karakterlerinin "bizden daha iyi olduklarına" (*Poetika*, 1448a, 5–15) ilişkin kendi gözleminin farklı bir formülasyonudur, dolayısıyla sözümona Sophokles'e ait bu görüş gerçek olmayabilir. Ancak bu görüş ister Sophokles'e, Aristophanes'e, Aristoteles'e ya da bir başkasına ait olsun, "idealist" Klasik üslup ile ahlaki açıdan daha üstün varlıkların olduğu daha iyi ve normatif bir dünyayı betimleyen Klasik sanat anlayışı, bu dönem yaygın olan aristokratik düşünce şeklinin tipik bir yansımasıdır. Kültürlü aristokrasinin bu estetik idealizmi, en çok betimlenecek konu seçiminde kendini gösterir. Aristokrasi neredeyse sadece eski Helen tanrı ve kahraman mitlerinden motifleri tercih ediyordu; gündelik yaşamdan alınmış güncel olayları fazla bayağı ve saçma buluyordu. Kendi başına natüralist bir üsluba itirazı yoktu, çünkü gündelik konuları betimlerken kullanılacak üslup besbelli buydu. Natüralizm onlara, daha popüler sanat formlarının önemsiz konularına uygulandığında değil de, sadece Euripides'in yaptığı gibi büyük tarihi destanlara uygulandığında iğrenç geliyordu.

Tragedya, Atina demokrasisinin özgün bir yaratımıdır. Başka hiçbir sanat formunda, sanatın toplumsal yapısındaki içsel çatışmalar tragedyada olduğu kadar doğrudan ve açık biçimde görülmez. Tragedya, kitleler için sahnelenirken dışsal özellikleri bakı-

[55] VICTOR EHRENBERG: *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy* (*Aristophanes'in Halkı: Antik Attike Komedyasının Sosyolojisi*), 1943. Bu çalışma da şairi bir demokrasi dostu olarak göstermeyi başaramaz.

mından demokratiktir. Fakat içeriği, yaşama yönelik traji–epik bakışıyla birlikte kahramanlık destanları; aristokratiktir. Baştan itibaren, sofralarında kahramanlık ezgileriyle epik şiirlerin okunduğu seçkin refakatçilerden ziyade, sayıca daha kalabalık ve farklı bir izleyici kitlesine hitap eder. Öte yandan tartışmasız biçimde, iyi kalpli bireyin, sıra dışı seçkin erkeğin, somutlaşmış kalokagathia idealinin standartlarının propagandasını yapar. Kökenini, kolektif şarkı performansını dramatik diyaloğa dönüştüren sürece, koro liderinin korodan ayrışması sürecine borçludur. Tek başına bu ayrışma, bireyciliğe doğru bir eğilimi işaret eder. Fakat öte yandan tragedyanın etkisi, izleyicide bir topluluk hissiyatının varlığına ve eşit seviyedeki geniş kitlelerce beğenilmesine bağlıdır; sadece kitlesel olarak deneyimlenirse gerçek bir başarı elde edebilir. Ne var ki Yunan tragedya izleyicisi bile bir ölçüde seçkin bir izleyicidir. En iyi ihtimalle sadece özgür yurttaşları içerir ve bileşim olarak polis'i yöneten sınıflardan daha demokratik değildir. İzleyiciyi oluşturan kitlelerin, oyun seçimi ya da ödüllerin dağıtımı üzerinde belirleyici bir etkisi olmadığı için, resmi tiyatroyu yöneten ruh hâli seyircisinin yaradılışından bile daha az demokratiktir. Oyun seçimleri, gösterilerin maliyetini "özel katkı" olarak karşılamak zorunda olan zengin vatandaşların, ödüller ise konsey yetkilisinden başka bir şey olmayan ve verdiği karar öncelikle siyasi etmenler tarafından belirlenen jürinin sorumluluğundadır. Ücretsiz giriş ve tiyatroda geçirilen zaman için ödenek verilmesi (demokrasinin son noktası olarak geleneksel biçimde övülen avantajlar), kitlelerin tiyatronun kaderi üzerinde etkili olmasını önleyen esas unsurlardır. Yalnızca, girişte ödenen kuruşlarla ayakta durabilen bir tiyatro, gerçekten "halkın tiyatrosu" olacaktır. Klasisistlerin ve benzer şekilde Romantik eleştirmenlerin meşhur ettiği, ulusal tiyatronun mükemmel örneği olarak Attike tiyatrosu ile sanatı desteklemek için bütün halkın bir araya gelmesi gerektiğinin farkına varmış Attike seyircisi anlayışı, tarihsel hakikatin çarpıtılmasıdır.[56] Atina demokrasisinin tiyatro

[56] ADOLF ROEMER: "Ueber den Literarisch-Aesthetischen Bildungsstand des Attischen Theaterpublikums" ("Attike Tiyatro İzleyicisinin Edebi ve Estetik Eğitimi Üzerine"), *Abh. der philos.–philol. Klasse der kgl. bayr. Akad. d. Wiss.*, 1905, vol. 22 ile karşılaştırınız.

festivali kesinlikle bir "halk tiyatrosu" değildi. Alman Klasisist ve Romantik kuramcılar "halk tiyatrosu" olduğunu söylüyorlardı, çünkü tiyatroyu bir eğitim kurumu olarak algılıyorlardı. Antik dönemin esas "halk tiyatrosu", devletten destek almayan, dolayısıyla yukarıdan talimat da almayan, böylece sanatsal ilkelerini sadece izleyiciyle dolaysız deneyimi üzerinden uygulayan pandomimdi. Seyircisine traji–epik davranışların, soyluların veya yüce kişiliklerin sanatsal olarak kurgulanmış tiyatro oyunlarını değil, en sıradan gündelik olaylardan alınma konu ve kişilerin olduğu kısa, üstünkörü ve doğal sahneler sunuyordu. İşte sonunda burada sadece halk için değil, bir bakıma halk tarafından da yapılmış bir sanatla karşılaşırız. Pandomimciler profesyonel oyuncular olabilirler, ama halka hitap etmeye devam ederler ve en azından pandomim moda olana kadar eğitimli seçkinlerle hiçbir ilgileri yoktur. Halktan gelir, halkın beğenilerini paylaşır ve onun sağduyusundan faydalanırlar. Ne eğitmek ne de yol göstermek, sadece izleyicilerini eğlendirmek isterler. Bu yapmacıksız, doğal ve popüler tiyatro çok daha uzun ve kesintisiz bir gelişimin ürünüdür ve resmi Klasik tiyatroya kıyasla daha zengin ve çeşitli bir üretimi vardır. Maalesef bu üretimden günümüze neredeyse hiçbir şey kalmamıştır. Bu oyunlar günümüze ulaşabilmiş olsaydı, Yunan edebiyatı ve muhtemelen bütün Yunan kültürü hakkında şimdikinden epey farklı bir bakış açısı edinmiş olurduk. Pandomim tragedyadan sadece daha eski değildir, büyük ihtimalle kökleri Tarih Öncesi döneme kadar uzanır ve sembolik–büyüsel danslarla, doğanın yenilenmesi ritülleriyle, av büyüsü ve ölüler kültüyle doğrudan bağlantılıdır. Tragedya, dramatik olmayan bir sanat formundan, dythrambos'tan doğmuş ve görünüşe göre dramatik formunu –oyuncuların kurmaca kişiliklere dönüşümü ve epik geçmişinin şimdiye aktarılması dahil– pandomimden almıştır. Tragedyada dramatik unsur mutlaka lirik ve didaktik ögelerden sonra gelir. Günümüze ulaşabilen korolar, tragedyanın sadece dramatik etki elde etmekle ilgili olmadığını, salt eğlence dışında başka amaçlara da hizmet etmeyi hedeflediğini gösterir.

Polis'in en değerli propaganda aracı festival tiyatrosuydu ve şairin istediğini yapmasına izin vermeyi aklından bile geçirmez-

di. Tragedya yazarları aslında devlet bursiyeri ve oyun tedarikçileridirler; devlet sahnelenen oyunlar için onlara ödeme yapar. Ancak kendi politikasıyla yönetici sınıfın çıkarlarına ters düşen oyunların sahnelenmesine normal olarak izin vermez. Tragedyalar taraf tutar ve taraf tuttuklarını saklamazlar. Güncel siyasetle ilgili meselelere değinir ve günün en çok tartışılan sorunlarıyla doğrudan ya da dolaylı yoldan ilişkili konulara yoğunlaşırlar: Klan devleti ile halk devleti arasındaki karşıtlık. Phrynikos'un güya oyun konusu olarak Miletos'un ele geçirilmesini seçtiği için cezalandırılması, sanatla siyaseti karıştırmasından değil, şüphesiz konunun işlenişinin resmi görüşle uyumlu olmamasından kaynaklanıyordu.[57] Tiyatronun hayatla ve siyasetle her türlü ilişkiden uzak olması gerektiğine ilişkin görüşten başka hiçbir şey çağdaş sanat anlayışlarıyla daha az uyumlu olamazdı. Yunan tragedyası tam anlamıyla bir "politik tiyatro oyunu"dur. Attike devletinin refahı için ateşli duaların edildiği Eumenides'in sonu, eserin temel amacına ihanet eder. Tiyatronun bu şekilde siyasi olarak kontrol altında tutulması, şairin daha yüce bir hakikatin bekçisi ve halkını daha yüce bir insanlık seviyesine çıkaracak bir eğitmen olduğuna ilişkin eski görüşü tekrar dolaşıma sokar. Devletin düzenlediği festivallerdeki tragedya oyunları aracılığıyla ve tragedyanın ulusal mitlerin buyurgan bir yorumu olarak görüldüğü koşulların ortaya çıkmasıyla birlikte şair bir kez daha Tarih Öncesi dönemdeki rahip/kâhininkine denk bir konum elde eder.

Kleisthenes'in Sykeon'da Dionysos kültünü resmen başlatması şüphesiz prensin politik bir hamlesiydi ve oradaki soylu ailelerin benimsediği Adrastos kültünün[58] yerini almayı amaçlıyordu. Atina'ya Peisistratos tarafından getirilen Dionysia, politik unsuru dinî unsuruna kıyas götürmez biçimde ağır basan politik–dinî

57 J. HARRISON: *Ancient Art and Ritual* (*Antik Sanat ve Ritüel*), 1913, s. 165 ile karşılaştırınız.

58 Oidipus oğullarından Eteokles, kardeşi Polyneikes'i Thebai'den sürmüştür. Oineus oğlu Tudeus da adam öldürdüğü için memleketinden sürülmüştür. İkisi de Argos Kralı Adrastos'a sığınır. Adrastos kızlarını bu adamlarla evlendirir ve Polyneikes'le birlikte Thebai'ye karşı Yediler Seferi'ni başlatır. Kâhin Amphiaraos, Adrastos'a bu savaşta bütün liderlerin öleceğini, sadece Adrastos'un sağ kalacağını söyler ve öyle de olur. Böylece Adrastos Argos'a kaçar. Daha sonra ölen liderlerin oğullarıyla Thebai'ye karşı başka bir sefere katılır ve bu kez kazanır. Ama savaşta ölen oğlunun üzüntüsüne dayanamayıp ölür. (ç.n.)

bir festivaldi. Fakat tiranların dinî kurum ve reformları kuşkusuz halkın gerçek duygu ve ihtiyaçlarından besleniyordu ve başarılarının nedeni de kısmen halkın bu duygusal eğilimiydi. Demokrasi de, tiranlar gibi, kitleleri yeni devlete bağlayabilmek için inançtan bolca faydalandı. Tragedya inanç ve sanat, rasyonel olan ve olmayan, "Dionysosçu" ve "Apolloncu" unsurlar arasında bir orta yol seçerek inanç ve siyaset arasındaki ilişkinin şekillenmesinde mükemmel bir aracı olduğunu kanıtladı. Tragedyada rasyonel unsur –konunun nedensel bağlantısı– başından beri hemen hemen akıl dışı unsur –dinî huşu– kadar gereklidir. Ne var ki Klasik üslup olgunlaştıkça konunun rasyonel unsuru gittikçe üstün gelmeye, rasyonel olmayan unsur ise gitgide önemini yitirmeye başladı. Böylece önceden karmaşık ve karanlık, mistik ve esrik, kontrolsüz ve bilinçaltında olan her şey sonunda deneyimin gün ışığına çıkmıştır. Gerçekliği kanıtlanabilir içerik, nedensel ilişki ve mantıklı gerekçeler artık gerektiği anda gösterilmektedir. Şiirin en rasyonel türü olan tiyatro oyunu, aynı zamanda şiirin en Klasik biçimidir ve bünyesindeki harekete geçirici nedenlerin yeterli ve tutarlı olması azami önem taşır. Bu, rasyonalizm ile natüralizmin Klasik sanatta büyük rol oynadığını ve bu iki ilkenin birbiriyle oldukça uyumlu olduğunu gözler önüne serer.

Klasik Çağ'ın görsel sanatlarında natüralizm ve stilizasyon unsurları, tiyatro oyunundakine kıyasla birbiriyle çok daha yakından ilişkilidir. Stilizasyon söz konusu olduğunda, biçimsel sertliğe olan eğilimiyle tragedya, natüralist pandomimden farklı bir formdur. Aslında tragedyadaki natüralizm de hikâyede makul olasılıklar ve psikolojik olarak akla yatkın karakterler talep etmekten başka bir anlama gelmez. Bununla birlikte dönemin plastik ve grafik sanatlarında çirkin, sıradan ve saçma olan şeyler önemli konulara dönüşür. Örneğin Erken Dönem Klasik sanatın başlıca eseri Olympia'daki Zeus Tapınağı'nın alınlıklarında kocaman, sarkık göbeğiyle yaşlı bir adam ve zencileri andıran çirkin yüzüyle[59] bir Lapithos'la karşılaşırız. Dolayısıyla konu seçimi kesinlikle sadece kalokagathia ideali tarafından belirlenmez. Çağ-

[59] Yazarın kendi ifadesidir. (ç.n.)

daş vazo resimleri, perspektif ve rakursi kullanımı için alıştırma görevi görür ve artık sonunda arkaik frontalite ve dikdörtgenselliğin son kalıntılarını da ıskartaya çıkarır. Daha şimdiden Myron'un dikkati, canlılığı ve doğaçlama olanı betimlemeye yoğunlaşmıştır. Derdi gücü hareketi, bir anlığına sergilenen kuvveti ve vücudun enerjik duruşunu tasvir etmektir. Anlık hareketi sabitlemeye çalışır, bu izlenim uçup giden anın yakalanmasıyla sağlanır. "Diskobolos"unda en ani, gergin ve yoğun hareket anını, atletin diski fırlatmadan hemen önceki anı betimlemeyi seçmiştir. Tarih Öncesi resimlerinden beri ilk kez burada "bir şeylere gebe olan anın" değeri tamamen kavranmıştır. İşte burada Avrupa yanılsamacılığının tarihi başlar, modelin "temel yönlerine" göre yapılan arkaik "informatif" ve kavramsal düzenlemenin tarihi ise son bulur. Başka bir deyişle, ne kadar iyi düzenlenmiş, dekoratif açıdan ne kadar etkileyici olursa olsun, hiçbir biçimsel güzelliğin duyumsal deneyimin kurallarını çiğnemeyi haklı çıkaramayacağına inanılan bir aşamaya varılmıştır. Natüralizmin zaferleri artık değiştirilemez bir gelenekler sistemiyle birleşmez; yenilikler ancak şu sınırlar dahilinde kabul edilir: Temsil, ne pahasına olursa olsun doğru olmalıdır. Temsilin doğruluğu gelenekle bağdaşmıyorsa boyun eğmek zorunda olan taraf gelenektir.

Artık Yunan demokrasilerinde egemen olan yaşam tarzı, Tarih Öncesi çağlardan bu yana ilk kez benzersiz ölçüde dinamik, kısıtlamalardan uzak ve her türlü katı gelenek ve ön yargıdan bağımsızdır. Bireysel özgürlüğe yapılan bütün dış müdahale ve kurumsal kısıtlamalar ortadan kaybolmuştur. Zorbalar ya da prensler, babadan oğula geçen rahiplik ya da özerk kiliseler, kutsal kitap ya da tapılan dogmalar, apaçık ortada olan ekonomik tekeller ya da rekabet özgürlüğüne sınır koyacak bağlar yoktur. Her şey, uçup giden anın kıymetine dair şiddetli duygularla birlikte yaşama sevincine ve güncel olana doymuş, dünyevi bir sanatın doğuşunu destekler. Fakat bu dinamik ve ilerlemeci eğilimin yanında, muhafazakârlığın eski güçleri hâlâ hayattadır. Ayrıcalıklarına sıkı sıkı tutunmuş ve otoriter klan devleti ile eski tekelci ekonominin devamlılığını sağlama konusunda endişelenen aristokrasi, Arkaik üslubun sert ve durağan formlarının da ömrünü

uzatmaya çalışmaktadır. Böylece bütün Klasik sanat tarihi bu iki zıt üslubun birbirini takip etmesinden oluşur; bu üsluplardan bazen biri, bazen öteki geçici süreliğine üstünlük sağlar. Yüzyıl başındaki dinamizmi, Polykleitos'un meşhur formülünün gelişimiyle durağan bir dönem takip eder. Parthenon heykelleri bu iki eğilimin bir sentezini sunar, ki o da yüzyılın sonuna doğru yerini natüralizmin yükselişine bırakır. Fakat, gelişim süreçlerinin uç noktalarındayken bile iki üslup arasına kesin bir sınır çizmek, tüm çetrefilliği ve farklılıklarıyla tarihsel gerçekliği hatalı biçimde basite indirgemek olur. Gerçek şudur ki, Yunan Klasik sanatında natüralizm ve stilizasyon, hemen hemen her eserde ayrılmaz biçimde birbirine bağlıdır. Gerçi her zaman, örneğin Parthenon'daki "Tanrıların Şöleni"nde ya da daha az iddialı bir örnek vermek gerekirse Akropolis Müzesi'ndeki "Yas Tutan Athena"da olduğu gibi mükemmel bir denge içinde değildir. Katıksız bir kontrolle birleşmiş katıksız rahatlığı; herhangi bir çaba, gerilim ve abartıdan bütünüyle yoksun olması; verdiği özgürlük, hafiflik, denge ve sükunet hissi nedeniyle Klasik sanat dışında "Yas Tutan Athena"yla kıyaslanacak eser kolay kolay bulunmaz. Ancak o dönemki Atinalıların toplumsal koşullarının bu türden bir sanatsal üretim için gerekli, hatta ideal olduğu sonucuna varmak bir hayli yanlış olur. Çünkü yüksek sanatsal değerlerin nasıl yaratıldığı, basit sosyolojik reçetelerle açıklanamaz. Sosyoloji en fazla sanat eserindeki bazı unsurların izlerini çıkış noktalarına kadar takip edebilmemizi sağlar ve çok farklı niteliklere sahip eserlerde bile bu unsurlar aynı olabilir.

4.
YUNANİSTAN'DA AYDINLANMA ÇAĞI

MÖ 5. yüzyılın sonlarına yaklaşıldığında, sanattaki natüralist, bireyci ve duygusal unsurlar çoğalıp önem kazanır. Genel olandan özel olana, yoğunlaşmadan farklılaşmaya, sınırlamadan coşkuya bir vurgu değişimi vardır. Edebiyatta biyografi, görsel sanatlarda portre devri başlar. Tragedyanın üslubu günlük konuşmaya yaklaşarak lirik şiirin empresyonist renklerine bürünür. Karakterler

konudan daha ilginç görünmeye başlar; karmaşık ve acayip kişilikler, basit ve doğal olanlardan daha çekici gelir. Görsel sanatlarda hacim ve perspektif vurgulanır; dörtte üç profil, rakursi ve kesişimler tercih edilir. Mezar taşları ailelerin yaşamından samimi ve duygu yüklü sahneleri betimlerken vazo resimleri pastoral, incelikli ve zarif konuları seçer.

Felsefede buna karşılık gelen değişim ise Sofist harekettir. MÖ 5. yüzyılın ikinci yarısında tüm dünyayı Yunanların bakış açısına göre, yepyeni bir temel üzerinden yorumlayan bir ruhani devrimdir, ki yine de aristokratik kültürün önkabullerine dayanır. Kökleri, sanatta natüralizmin doğuşunu sağlayan kentsel yaşam koşullarında olan bu hareket, aristokratik kalokagathia idealine tamamen zıt bir eğitim ideali ileri sürer. Bedensel yetenekleri geliştirmek yerine güzel konuşan, rasyonel ve becerikli yurttaşlar yetiştirmeyi amaçlayan bir eğitim şeması ortaya koyar. Şövalyeliğe özgü müsabakaların soylu ideallerinin yerine geçen yeni burjuva değerleri, bilgi birikimi, mantıklı düşünme, işlenmiş bir zekâ ve konuşma becerisi üzerine kurulmuştur. İnsanlık tarihinde ilk kez eğitimin amacı entelektüel birey yetiştirmektir. Sofistlerin dünyasını Spartalı beden eğitimi hocalarının dünyasından nasıl bir uçurumun ayırdığının farkına varmak için Pindaros'a ve onun "okumuşlar" hakkındaki şakalarına dönmek yeterlidir. Sofistlerin dünyasında ilk defa, Tarih Öncesi veya İlk Çağlar'ın rahiplerinde ya da Karanlık Çağlar'daki Rhapsodos'larda olduğu üzere kapalı bir meslek ya da kast oluşturmayan, fakat siyasi liderlik için uygun aday sağlama konusunda her zaman yeterli kapasiteye sahip bir depo olarak algılanan bir entelijansiya kavramıyla karşılaşırız.

Sofistler, eğitimde başarının bir sınırı olmadığını farz ederek işe koyulur ve soya dayanan eski mistik inancın aksine, "erdemli olma"nın öğretilebileceğini iddia ederler. Bireysel farkındalık, öz eleştiri ve kendini gözleme dayalı Batı kültürünün kökeni Sofistlerin bu eğitim fikrinden gelir.[60] Sofistler dogma, mit, gelenek ve görenekleri eleştirerek Batı rasyonalizminin tarihini başlatmışlardır. Tarihsel göreliğin –bütün bilimsel hakikat, ahlaki öl-

60 W. JAEGER, op. cit., s. 285.

çüt ve dinî öğretilerin tarihsel koşullara bağlı olduğunun kabul edilmesi– kaşifleridirler. İster bilim ister hukuk ister ahlak ister mitoloji ya da sanatta olsun, bütün kural ve ölçütlerin insan zihninden ve elinden çıktığını ilk fark eden kişilerdir. Hakikatin ve yalanın, doğrunun ve yanlışın, iyinin ve kötünün göreceli olduğunu keşfetmişlerdir. İnsanın yaptığı değerlendirmelerin ardında yatan pragmatik güdülerin farkına varır ve böylece hümanist aydınlama sahasında sonraki girişimlerin önünü açarlar. Dikkat etmek gerekir ki Sofistlerin rasyonalizmi ve göreliği, Rönesans'taki bilimsel özgürlüğün, 18. yüzyıl Aydınlanma'sının ve 19. yüzyıl materyalizminin doğuşunu sağlayan serbest rekabet ile para kazanmaya yönelik benzer ekonomik eğilim ve genel dürtüyle ilişkilidir. Modern kapitalizm deneyimi haleflerinde nasıl bir tepkimeye yol açtıysa, Antik kapitalizm deneyimi de Sofistlerde aynısına yol açmıştır.

Sofistlerin fikirlerini şekillendirmiş deneyimden etkilenen sadece MÖ 5. yüzyılın ikinci yarısındaki sanat değildir. Ufuk açan hümanizmiyle tıpkı onlarınkine benzer düşünsel bir hareket, şair ve sanatçıların bakış açısını da doğrudan etkiler. MÖ 4. yüzyıla geldiğimizde, bu düşünsel hareketin bıraktığı etkinin izini süremeyeceğimiz hiçbir sanat dalı olmadığını görürüz. Bu yeni ruh hâli hiçbir yerde, Polykleitos'un ideal erkek figürünün yerini almış Praksiteles ve Lysippos'un yeni atlet türünde olduğundan daha çarpıcı değildir. Bu heykeltıraşların Hermes ve Apoxyomenos'larında kahramanca olan, aristokratik bir ciddiyet ve horgörüyle alakalı hiçbir şey yoktur; heykeller sporcudan çok dansçı izlenimi verirler. Zihinsel yetenekleri sadece başlarıyla yansıtılmamıştır; görünüşlerinin tamamı, Sofistlerin daha önceden işaret edip vurguladıkları insani olan her şeyin gelip geçici niteliğinin altını çizer. Bütün varlıkları dinamizmle, örtük bir kuvvet ve hareketle yüklüdür. Bu heykeller onlara tek bir noktadan bakmanıza izin vermezler, çünkü heykeltıraş temel bakış açılarına dair her türlü düşünceyi bir kenara atmıştır. Aksine, bu eserler bir anlık bakıştaki eksikliği ve gelip geçiciliği, izleyiciyi heykelin etrafında bir tur atana dek sürekli yer değiştirmeye zorlayacak denli güçlü biçimde vurgular. Böylece izleyici, bakış açısının göreceli olduğu-

nun farkına varır; tıpkı Sofistlerin her hakikatin, her kuralın, her ölçütün bir perspektif unsuruna sahip olduğunun ve bakış açısı değiştikçe onların da değişeceğinin farkına varmaları gibi. Sanat artık geometrik üslubun son zincirlerinden de kurtulur, frontalitenin son izleri de gözden kaybolur. Apoxyomenos'un ilgisi tamamen kendine yöneliktir; kendi hayatını yaşar, izleyicinin farkında değildir. Sofistlerin bireyselliği ve göreliği, benzer şekilde dönem sanatının yanılsamacılığını ve öznelliğini, ekonomik liberalizmi ve demokrasi ruhunu yansıtır: Elde ettikleri şeyleri atalarına değil, kendi çabalarına borçlu olduklarını düşündükleri için tüm ağırbaşlılığı ve ihtişamıyla eski aristokratik yaşam tarzını reddeden ve insanın her şeyin ölçütü olduğuna yürekten inandıkları için duygu ve tutkularını kendilerini hiç tutmadan açığa vuran insanların ruh hâlidir bu.

Sofist düşünce sistemi, en kapsamlı ve en kayda değer ifade şeklini Euripides'te, Aydınlanma Çağı'nın tek gerçek şairinde bulur. Mitolojik konular onun için sadece dönemin felsefi meseleleri ile orta sınıf yaşamının en genel sorunlarını tartışmak için bir araçtır. Cinsiyetler arasındaki ilişkileri, evliliği, kadınların ve kölelerin konumunu ele alır ve Medeia efsanesine evlilik hayatıyla ilgili bir aile faciasıymışçasına yaklaşır.[61] Euripides'in kadın kahramanı erkeğe olan başkaldırısında, daha önceki tragedyaların kadın kahramanlarından çok, adeta Hebbel ve Ibsen'in kadın karakterlerine yaklaşır. Bu isimler, çocuk dünyaya getirmenin savaş kahramanlıklarından daha çok cesaret istediğini dobra dobra söyleyen bir kadın hakkında ne düşünürlerdi acaba! Fakat tragedyanın çok yakında yok olacağı gün gibi ortadadır; bu sadece Euripides'in epik olmaktan uzak dünya görüşünden değil, aynı zamanda teodisenin[62] tam tersi bir yaklaşımla kadere yönelik kuşkucu yorumlarından da bellidir. Aiskhylos ve Sophokles "dünyanın işleyişinin özündeki adalete" inanırlar, ama Euripides için insan sadece kaderin elinde bir oyuncaktır.[63] İzleyici, ilahi

61 Ibid., s. 342.

62 Kötülüğü Tanrı'dan bağımsız göstererek Tanrı'yı dünyadaki kötülüklerden soyutlama yöntemiyle savunmaya çalışan teoloji. (ç.n.)

63 M. POHLENZ: *Die Griech. Tragoedie* (*Yunan Tragedyası*), 1930, I, s. 236, 456.

iradenin gerçekleşmesi karşısında huşu duymak yerine, insanın alın yazısındaki sıra dışı olaylara şaşar kalır ve talihindeki ani değişiklikler karşısında dehşete kapılır. Sofist öğretideki göreliğe denk düşen bu bakış açısından, rastlantısal ve sıra dışı olandan alınan keyif çıkar, ki bu Euripides ve haleflerinin ayırt edici bir özelliğidir. Şansın aniden dönmesinden alınan bu keyif, tragedyalarda neden mutlu sonların tercih edildiğini de açıklar. Aiskhylos'un mutlu sonları, bir tanrının martir olduktan/öldükten sonra yeniden dirildiği ilkel bir Pasyon[64] temsilinin kalıntısıdır[65] ve dolayısıyla derinlerde kalmış dinî bir iyimserliğin ifadesidir. Buna karşılık Euripides'te mutlu son hiçbir şekilde ahlaken yüceltici bir etkide bulunmaz, çünkü kahramanı felakete sürükleyen aynı kör talihin ürünüdür. Aiskhylos'ta oyunun sonundaki barışma kısmı, olayların trajik niteliğini değiştirmeden bırakır. Euripides'te ise barışma kısmen zayıflatılmış ve yok edilmiştir. Euripides'in oyunlarında hüküm süren psikolojik natüralizm, yaşama yönelik trajik/epik yaklaşımın yok oluşunu tamamlar. Sırf farklı karakterlerin suçluluğu ve suçsuzluğu meselesinin tekrar tekrar tartışılması bile trajik huşunun deneyimlenmesine engel olur. Aiskhylos'un kahramanları ise lanetlenmiş olmaları bakımından suçludurlar,[66] ki bu nesnel ve tartışmasız bir durumdur. Bununla birlikte masum insanların acı çektiği ve kaderin adaletsizliği fikri belli ki Aiskhylos'un aklına hiç gelmemiştir. Bu öznel mesele sadece Euripides'te her türlü suçlama ve aklamayla ele alınır; suçun derecesi ve başkasının üstlenip üstlenemeyeceğine ilişkin kılı kırk yaran tartışmalar olur. Tragedyanın karakterleri artık, izleyicinin onları hem suçlu hem de suçsuz olarak görmesine olanak tanıyan o patolojik niteliği edinîrler. Bu patolojik nitelik, o çağın sıra dışı olana yönelik ihtiyacını karşılamaya ve kahramana psikolojik bir gerekçe sunmaya yarar. Euripidesçi tiyatro oyunu, suç sorunu ile trajik eylemin nedenlerini tartışırken Sofist düşünce yapısının başka bir özelliğini daha gözler önüne serer: Retorik sevgisini.

64 İsa'nın çarmıha gerilmesini canlandıran tiyatro temsili. İsa'nın yaşamının son kısımları ile çarmıha gerilmesine Pasyon (Passion) denir. (ç.n.)

65 G. THOMSON, op. cit., s. 347.

66 W. JAEGER, op. cit., s. 345.

Bu, tipik Euripidesçi felsefi epigram sevgisiyle birlikte ele alındığında estetik standartların düşürüldüğünü ya da daha doğrusu sanatsal bakımdan tam hazmedilmemiş malzemenin alelacele kullanılabildiğini gösterir.

Selefleriyle karşılaştırılınca, Euripides'in bir şair olarak kişiliği de tamamen modern bir fenomen, varlığını Sofistlere borçlu bir toplumsal türdür. Euripides bir edebiyatçı ve filozoftur, demokrattır ve halkın dostudur, politikacı ve reformcudur. Öte yandan hiçbir sınıfa ait değildir ve hocaları gibi toplumsal bakımdan bir déraciné'dir.[67] Tiranların döneminde bile işini geçinmek için yapan, şiirlerini her alıcıya satan, yerleşik bir konumu olmaksızın göçebe hayatı süren ve hamilerinin onlara önce konuk, sonra hizmetkâr muamelesi yaptığı Simonides gibi şairlerle karşılaştığımız doğrudur. Bu tür insanlar profesyonel edebiyatçıdırlar, ama edebiyat alanında bağımsız bir meslek oluşturmaktan uzaktırlar. Eksik olan şey sadece matbaacılığa denk bir neşriyat yöntemi değildir, serbest piyasa oluşturmaya yetecek bir edebiyat üretimi için genel bir talep de henüz yoktur. Edebiyatla ilgilenenlerin sayısı o kadar azdır ki, şairlerin ekonomik bağımsızlığı söz konusu bile olamaz. Sofistler esasen Tiranlar Çağı'ndaki şairlerin doğrudan devamıdır. Onlar da her zaman seyahat eder, düzensiz ve güvencesiz bir yaşam sürerler. Ancak hiçbir şekilde asalak değillerdir. Sınırlı sayıda mesenden çok, kişisellikten yoksun, türlü alışkanlık ve farklılıklara sahip görece kalabalık bir müşteri grubuna bağlıdırlar. Dolayısıyla sınıfsızdırlar; kendilerini belli bir sınıfla da ilişkilendirmezler. İşin aslı daha önce hiç görülmemiş bir toplumsal sınıfı oluştururlar. Demokratik bir görünümleri vardır; mirastan mahrum bırakılanların ve ezilenlerin hâlinden anlarlar. Fakat hâli vakti yerinde soylu gençlere öğretmenlik yaparak geçimlerini sağlarlar, çünkü fakirlerin onların derslerine verecek ne paraları vardır, ne de bu dersler işlerine yarar. Böylece "bağımsız", yani toplumsal olarak "yersiz yurtsuz entelijansiya"nın[68] ilk temsilcileri olurlar. Bu "bağımsız entelijansiya" belli bir sınıfa oturtula-

---

67 Fransızca "yerinden edilmiş, köklerinden koparılmış". (ç.n.)

68 Terim ALFRED WEBER'e aittir. "Die Not der Geistigen Arbeiter" ("Entelektüel İşçilere Duyulan İhtiyaç"), *Schriften des Vereins fuer Sozialpolitik*, 1920.

maz ve hiçbir toplumsal sınıfın tekelinde de değildir. Euripides'in görünüşü onu, farklı sınıflar arasında tereddütle gidip gelen bu özgür ve huzursuz entelijansiyanın bir üyesi olarak damgalar.

Aiskhylos, kendi aristoratik kişilik idealinin demokrasiyle uyumlu olduğunu sanar, ancak bu ideal evriminin hassas bir safhasındayken ondan uzaklaşır. Sophokles de hiç çekinmeden demokratik devletin ideallerine kıyasla aristokratik idealleri tercih eder. Akrabalığın özel bağları ile devletin sınırsız eşitlikçi güçleri arasındaki mücadelede ödün vermeksizin akrabalık ideallerini destekler. Yine Aiskhylos, *Oresteia*'da bireyin kendi başının çaresine bakabilmesinin korkunç bir örneğini resmeder.[69] Sophokles *Antigone*'sinde demokratik devlete karşı kadın kahramanının davasına sahip çıkar ve *Philoktetes*'te Odysseus'un burjuvaziye özgü ahlaktan yoksun açıkgözlülüğü ile vicdansız işgüzarlığı karşısındaki umursamaz nefretini yansıtır.[70] Euripides ise ikna olmuş bir demokrattır, ama bu gerçekte, yeni burjuvazi devletinin tarafını tutmaktan ziyade, eski aristokrasiye saldırdığı anlamına gelir. Özgür ruhu, devlete olan bu şüpheci tavrıyla kendini gösterir.[71]

Euripides'in ilk örneğini teşkil ettiği bu şair tipinin modernliği, Euripides'in yaşamındaki iki belirleyici özellikten anlaşılır: Gerçek başarıdan yoksun oluşu ve dehalara özgü içe kapanıklığı. Euripides, sadece elli beş fragman ile on dokuz tam metinine sahip olduğumuz toplam doksan iki oyunluk sanatsal üretimine rağmen on beş yıl içerisinde yalnız dört ödül kazanmıştır. Dolayısıyla hiçbir şekilde başarılı bir oyun yazarı değildir. Başarısız olan ilk ya da tek şair değildir şüphesiz, ama kayıtlara geçmiş ilk başarısız şairdir. Bu, onun zamanından önce çok sayıda hakiki sanat erbabı olduğu anlamına değil, çok az şair olduğu anlamına gelir. Şiir tekniği söz konusuysa, salt iyi işçilik şairlerin başarı sağlamaları için yeterliydi. Ancak Euripides dönemine gelindiğinde durum değişmişti; geçmiştekinin aksine, en azından tiyatro oyu-

69 WILAMOWITZ-MOELLENDORFF: *Griechische Tragoedien* (*Yunan Tragedyası*), II, 1907, 5. Baskı, s. 137.

70 T. B. L. WEBSTER: *Introduction to Sophocles* (*Sophokles'e Giriş*), 1936, s. 41.

71 G. MURRAY, op. cit., s. 253.

nu bakımından yoğun bir sanatsal üretim vardı ve izleyici kitlesi hiçbir şekilde sanat erbabı değildi. Tıpkı Antik Yunan'ın sözümona demokratik karakteri ve o karakterin polis nüfusunun tamamına mal edilmesi gibi, Yunan izleyicisinin sözümona güvenilir beğenisi de Romantiklerin Yunan kültürünü idealleştiren başka bir fantazileridir. Euripides'in, hatta ondan daha başarılı olan Aiskhylos'un "kadirşinas" Atinalılarından yanlarına kaçtıkları Sicilya ve Makedonya prensleri, Atinalılardan çok daha iyi izleyiciler olduklarını kanıtlamışlardır. Edebiyat tarihine Euripides'le birlikte girmiş bu şair türünün bir diğer çarpıcı şekilde modern özelliği, bu şairin kamusal yaşantıda rol almayı kendi isteğiyle alenen reddetmesidir. Euripides, ne Aiskhylos gibi askerdi ne de Sophokles gibi ruhani liderdi. O, bir kütüphanesi olduğu aktarılan ve görünüşe bakılırsa aynı zamanda dünyadan tamamen el etek çekerek bir âlim gibi yaşamış ilk şairdi. Darmadağınık saçları, yorgun bakışları ve ağzının çevresindeki hırçın çizgilerle büstü şairin gerçek bir portresiyse ve bu portrede ruh ile beden arasında bir çelişki, huzursuz ve tatmin olmamış bir yaşamın dışavurumunu görüyorsak, o hâlde Euripides'in ilk mutsuz şair olduğunu, şiiri yüzünden acı çekmiş ilk şair olduğunu söyleyebiliriz. Modern anlamıyla deha kavramı Antik dünyaya bütünüyle yabancıdır; Antik dünyanın şair ve sanatçılarında da dehayla ilgili hiçbir şey yoktur. Sanattaki zanaatle ilgili ve rasyonel olan unsurlar, akıl dışı ve sezgisel olana kıyasla onlar için çok daha önemlidir. Aslında Platon'un coşku öğretisi şairlerin eserlerini salt teknik beceriye değil, ilahi esine borçlu olduklarını vurgular. Ama bu fikir şairi kesinlikle yüceltmez, sadece şair ile eseri arasındaki uçurumu derinleştirip şairi ilahi bir amacın aracı kılar.[72] Ne var ki, modern dahi kavramının özü, sanatçı ile eseri arasında bir uçurum olmadığıdır ya da böyle bir uçurumun varlığı kabul ediliyorsa, dahinin eserlerinden daha büyük olduğu ve eserlerinde kendini asla yeterince iyi ifade edemediğidir. Böylece dahi bizim için trajik bir yalnızlık ve kendini tam olarak ifade edememe anlamına gelir. Ama Antik dünya bununla ya da modern sanatçının diğer tra-

72 E. ZILSEL, op. cit., s. 14–15.

jik özellikleriyle –kendi çağdaşlarınca bilinmemesi ve çaresizce gelecek kuşaklara hitap etmek istemesi– ilgili hiçbir şey bilmez. Bunlardan, en azında Euripides öncesine kadar, hiç iz yoktur.[73]

Euripides'in başarısızlığı esasen Klasik Çağ'da eğitimli orta sınıf diye bir şey olmamasından kaynaklanır. Eski aristokrasi, yaşama farklı bir pencereden baktığı için Euripides'in oyunlarından keyif almıyordu; yeni burjuvazi ise oyunları eğitimsiz olduğu için sevmiyordu. Euripides felsefi radikalliğiyle, döneminin şairleri arasında bile eşsiz bir fenomendir. Çünkü bu şairler genelde Klasik Çağ'ın şairleri kadar muhafazakâr bir bakış açısına sahiptiler; ki Klasik Çağ şairleri, içinde yaşadıkları kent ile ticaret toplumundan doğmuş ve siyasal muhafazakârlıkla aslında çelişkili bir noktaya ulaşmış natüralist üsluba rağmen muhafazakârdılar. Euripides şairleri ise politikacı ve partizan olarak tutucu öğretilerine bağlı kaldılar, ama sanatçı olarak kendi çağlarının ilerici akıntısında süzüldüler. Eserlerindeki bu iç çelişki, sanatın toplumsal tarihinde tamamen yeni bir durumdur.

4. yüzyılın dikkat çekecek kadar karmaşık düşünsel koşulları, tam ifadesini Platon'da, onun sanat anlayışının ilerici tabiatı ile felsefesinin muhafazakâr mizacında, pleblere özgü pandomimden ödünç aldığı diyaloglarının natüralizminde ve kökleri aristokrasinin yaşam algısında olan öğretilerinin idealizminde bulur. Yunan edebiyatının tamamında aristokrasinin kültürel ideallerini böyle cansiparane savunmuş başka pek az kişi vardır. Pindaros kalokagathia'yı, Sophokles sophrosyne'yi bu kadar coşkuyla övmemiştir. Devletin denetimini emanet ettiği filozof seçkinler, eski ayrıcalıklı üst sınıftandır. Ona göre sıradan halkın devlet yönetiminde rol oynamaya azıcık bile hakkı yoktur. İdealar kuramı, muhafazakârlığın Klasik felsefedeki yansıması, bundan sonra ortaya çıkacak bütün tutucu idealizmlerin modeli olacaktır. Zamansız formların, saf normların ve mutlak değerlerin dünyasını deneyim ve uygulamanın dünyasından ayıran her idealizm, hayattan uzaklaşarak tefekküre dalma gibi bir anlamına gelir ve dolayısıyla ger-

73 Ibid., s. 78.

çekliği değiştirmeye çalışmaktan vazgeçmeyi gerektirir.[74] Sonuçta bu tür bir yaklaşım her zaman, realizmde haklı olarak kendileri için tehlikeli olabilecek bir yaklaşım gören egemen azınlığın lehine işler. Oysa hâkim çoğunluğun realizmden korkmak için bir nedeni yoktur. "Alman İdealizmi"nin 19. yüzyıldaki işlevi neyse, Platon'un İdealar kuramının da 4. yüzyıl Atina'sındaki toplumsal işlevi odur: Realizm ve görelik tartışmaları için ayrıcalıklı azınlığa donanım sağlar. Platon'un siyasal muhafazakârlığı sanat teorisindeki gerici tutuma –yanılsamacı yeni teknikleri reddetmesi, Perikles döneminin Klasik üslubunu tercih etmesi ve değişmez yasaların hükmettiği son derece biçimci olan Mısır sanatına hayranlık duyması (*Yasalar*, II. kitap, 656DE)– büyük ölçüde açıklık getirir (*Sofist*, 234B). Sanatta yeni olan her şeye karşıdır; yenilikte kargaşa ve çöküşün kokusunu alır.[75] Platon, şairleri Ütopya'sına sokmaz, çünkü onlar ampirik gerçeklikle –Platon'a göre yanılsama ve kısmi doğrulardan ibaret olan akla uygun fenomenlerle– haşır neşirdirler. Ayrıca saf tinsel ve normatif formları duyularla algılanacak şekilde yansıtmaya çalışırken onları kabalaştırıp bozarlar. "İkonaklazm"ın tarihteki bu ilk örneği –zira sanat düşmanlığı Platon'dan önce hiç bilinmeyen bir şeydir– sanatın yol açabileceği kötü sonuçlara yönelik bu ilk şüpheler, yaşamı estetikleştiren bir bakış açısının ilk emareleriyle birlikte ortaya çıkar. Bu bakış açısında önemli bir yer tutan sanat, diğer tüm kültür formlarının zararına genişleyerek onları yutmakla tehdit eder. İki durum da birbiriyle yakından ilgilidir. Artık sadece çeşitli amaçlar için bir propaganda aracı ya da kendine ait sınırlı bir alanda bir ifade biçimi olduğu sürece sanattan korkulmaz. Ancak estetik kültürün gelişimiyle birlikte formlardan alınan haz, formun içeriğine tamamen kayıtsız kaldığında, insan da sanatta gizli bir zehrin, içerideki düşmanın farkına varmaya başlar. 4. yüzyıl savaşın, felaketin ve savaş sonrası vurguncularının zamanıydı. Kârının bir kısmını sanata yatırıp saygınlık kazanmak için sanat eseri satın alan yeni zenginler sınıfının ortaya çıktığı bir ticari refah

---

[74] K. MANNHEIM: "Wissenssoziologie" ("Bilgi Sosyolojisi"). Vierkandt'ın *Handwoerterbuch der Soziologie* (*Sosyolojinin El Kitabı*), 1931, s. 672 ile karşılaştırınız.

[75] P. M. SCHUHL: *Platon et l'Art de son Temps* (*Platon ve Çağının Sanatı*), 1933, s. 14, 21.

dönemiydi. Dolayısıyla sanata verilen değeri abartmaya, yaşamı ve tüm yaşamsal sorunları estetik ölçütlere göre değerlendirmeye yönelik bir eğilim ortaya çıktı. Platon'un sanatı reddi aslında bu hâkim estetizmin reddidir. Sanatın ister istemez duyularımıza bağlı olduğunun teorik olarak kabul edilmesi, Platon'u sanata karşı böyle düşmanca bir tutum takınmasına tek başına yol açmamıştır.

Estetik kültürün yeni toplumsal sınıflar arasında yayılması, kökleri tartışmasız egemen sınıfın geleneksel eğitiminde olan eski sanatsal ideallerin yerini, yeni yaşam standartlarıyla daha çok alakalı yeni ideallerin almasına neden oldu. Wilamowitz–Moellendorff, Aristoteles'in merhamet ve dehşet yoluyla arınma olarak tragedya kuramını, tiyatro seyircisinin toplumsal yapısındaki bu değişimle ilişkilendirir. Bunu, tiyatro oyunlarında artık duygusal unsurun ve tiyatroyu insanların "gündelik yaşamlarının sefaletinden birkaç saatliğine kurtulup" rahatlayana kadar ağlamalarını sağlayacak bir araç gibi gören "entelektüalizm karşıtı" bir yaklaşımın ipleri ele geçirdiğinin işareti olarak yorumlar.[76] Yeni malzeme arayışı ile MÖ 4. yüzyıl sanatının karakteristiği olan yeni konu türlerinin popülerliği, yeni çağın iki temel özelliğiyle ilişkilidir: Bunlardan biri aşırı duygusallıktır. Bu, şiddetli dürtülere yönelik evrensel bir istekte kendini gösterir, ki yeni tiyatronun duygusallığı ve entelektüalizm karşıtlığı bunun belirtilerinden sadece biridir. Diğer özellik ise daha önceden yasaklı ama artık popüler olan belli konulardaki tabuların ortadan kaldırılmasıdır. Bu yeni konuların ilk kategorisinde portre ve biyografi vardır. İkincisinde ise nü kadın tasvirleri yer alır. Toplumsal değişimlere bağlı olarak farklılaşan beğeninin yeni bir sonucu da, daha genç ve atılgan Olympialıların –özellikle de daha yaşlı ve saygın Hera ile Athena yerine Aphrodite ile Artemis'in– sanatta giderek artan popülerlikleridir.[77] Sonunda yeni bir kapitalist rantiye sınıfının doğuşu, yüzyılın en dikkate değer eğilimlerinden birini, heykelin mimariden bağımsızlaşmasını aydınlatır: Heykeltıraş, 5. yüzyılın

76 WILAMOWITZ-MOELLENDORFF: *Einleitung in die Griech. Tragoedie* (*Yunan Tragedyasına Giriş*), 1921, s. 111.

77 L. WHIBLEY: *A Companion to Greek Studies* (*Yunan Çalışmaları Rehberi*), 1931, s. 301.

sonuna kadar daha çok mimar için eser üretiyordu. Özellikle bir binanın parçası olmayacaksa bile heykel mimari bir çerçevenin içine yerleştirilmek zorundaydı. Şimdi ise, sanat hamiliğinin devletten özele geçmesiyle orantılı biçimde, heykellerin boyutları küçülür; daha samimi ve kolayca taşınabilir olurlar. 4. yüzyılda Atinalılar tek bir yeni tapınak bile inşa etmemişlerdir, bu yüzden oradaki heykeltıraşlar da büyük çaplı mimari siparişler almamışlardır. Dönemin büyük yapıları Doğu'dadır, ki bu yüzden anıtsal heykelde yeni gelişmeler burada sahne almıştır.

5.
HELENİSTİK ÇAĞ

Helenistik Çağ'da, yani Büyük İskender'den sonraki üç yüzyılda, sanatsal gelişimin ağırlık merkezi belirgin biçimde Yunanistan'dan Doğu'ya kaydı, fakat bu iki kültür birbirinden karşılıklı olarak etkilendi. İnsanlık tarihi ilk kez gerçekten uluslararası bir karışımın ürünü olan bir kültürle karşıya karşıyaydı. Helenistik sanata çarpıcı şekilde modern karakterini veren da ulusal kültürlerdeki bu eşitlenmedir. Sadece ulusal kültür alanında değil, her yerde çeşitli akımların uzlaştığı görülür. Yalnızca Batı ve Doğu, Yunanistan ve barbarlar arasındaki sınırlar değil, farklı toplumsal sınıflar olmasa bile farklı toplumsal katmanlar arasındaki keskin sınırlar da bulanır. Artan gelir farklılıkları, kapitalin gittikçe merkezileşmesi ve proletaryanın istikrarlı yükselişi,[78] kısacası sınıflar arasındaki artan muhalefete rağmen her yerde doğuştan gelen ayrıcalıklara nihayet kesin bir nokta koyan mutlak bir toplumsal eşitlenme vardır. Bu, kalıtsal monarşi ve otoriter ruhban sınıfı zamanından beri süregelen toplumsal ayrımların ortadan kaldırılmasına yönelik eğilimin son aşamasıdır. Belirleyici adımı, soy ve yetiştirmeden bağımsız, istisnasız her Yunan'ın erişebileceği, bütünüyle yeni ve rasyonel bir kavram olan *arete*'yi icat ederek Sofistler atmıştı. Bu eşitlik sürecinde bir sonraki adım, her türlü

78 K. J. BELOCH: *Griech. Gesch.* (*Yunan Tarihi*), 1925, 2. Baskı, IV, 1, s. 323–325. M. ROSTOVTZEFF: *The Social and Economic History of the Hellenistic World* (*Helenistik Dünyanın Toplumsal ve Ekonomik Tarihçesi*), 1941, I, s. 206–207; II, s. 618, 755.

ırk ve ulustan bağımsız olan insani değerlerin ölçütlerini kesin bir dille ifade etmiş Stoacılara aittir. Sofistlerin liberalizmi, ticaret ve sanayiyle uğraşan kentli burjuvazinin ortaya çıkışına bağlı toplumsal koşulların yalnızca bir yansımasıydı. Buna benzer şekilde, Stoacıların ulusal ön yargılardan uzak oluşu da İskender'in haleflerinin krallıklarında üstesinden gelinmiş bir durumu yansıtır.

Bu krallıklarda yaşayan her insanın sadece ev değiştirerek istediği herhangi bir kentin vatandaşı olabileceği gerçeği, polis'in ideallerinin sonunu işaret eder. Yurttaş artık yalnızca ekonomik bir toplumun üyesidir ve belli bir geleneksel gruba ait olmaktansa dolaşım özgürlüğü elde edebilecek konumdadır. Ortak çıkarlara dayalı topluluklar bundan böyle ırksal ve ulusal kimlik üzerine değil, bireyin ekonomik durumu üzerine inşa edilir. Çok uluslu kapitalizm çağı artık başlamıştır. Devlet, ticari beceriye göre seçim yapmaktan yanadır. Çünkü dünya devletinin güçlenmesi için en faydalı olanın, ticari yaşam mücadelesinin kazananları olduğuna inanır. Oysa ki ayrıcalıklarını ırksal saflık ile kültürel mirasının korunmasına verdiği değere borçlu eski aristokrasi, bu tür bir devlet teşkilatı ve yönetimi için hiç de uygun değildir. Yeni devlet aristokrasiyi kaderine terk edip ırksal ya da sınıfsal ön yargıları olmayan, yalnızca kendi ekonomik gücüne güvenen burjuva üst sınıfının oluşumunu hızlandırır. Ekonomik hareketliliği, anlamsız geleneklerden bağımsızlığı ve rasyonel doğaçlama gücüyle bu sınıf –aynısı olmasa da– eski orta sınıfa çok benzer. Dünya devletinin çeşitli halklarının ekonomik ve siyasi bakımdan güçlenmesi için doğal harç görevi görür.

Devletin her şeyden çok ödüllendirdiği bu rasyonalizm, sadece ırksal ve sınıfsal eşitlikte ya da serbest rekabete engel olabilecek bütün eski geleneklerin ortadan kaldırılmasında değil, kültürel yaşantının her sahasında kendini gösterir. En çok da uluslar ötesi bir bilimsel ve sanatsal üretim örgütünde, bir *commercium litterarum et artium*'da karşımıza çıkar. Bu, uygar dünyadaki tüm edebiyatçı ve âlimleri iş birliğine dayalı büyük çaplı üretimde bir araya getiren bir örgüttür. Böylece merkezi araştırma kurumları, müzeler ve kütüphaneler aracılığıyla entelektüel alanda iş bölümü ilkesinden sonuna kadar faydalanılır. Bu rasyonel görünüm her

yerde, geleneksel grupların yerini belli bir işte uzmanlaşmış ve iş birliğine dayalı girişimlerin almasına yol açar. Tıpkı Helenistik devletin yetkililerini kökenlerine ya da geleneklerine bakmaksızın oradan oraya yollaması,[79] kapitalist ticaretin yandaşlarını doğum yeri ve anavatanlarından azat etmesi gibi, sanatçılar ve âlimler de yerlerinden edilir ve uluslararası kültür merkezlerinde toplanırlar.

5. yüzyılın Sofistleri ile onlardan önceki Tiranlık Çağı'nın şair ve sanatçıları bile kendilerini doğup büyüdükleri kentten koparıp göçebe bir yaşam tarzını benimsemişlerdi. Ancak onların açısından bu, kendilerini bir grup bağdan kurtardıkları, ama bunların yerine yenisini koyamadıkları anlamına geliyordu. Helenistik dönemde ise polis'in eski soyluları, eğitimli dünyanın tamamıyla birlikte yeni bir dayanışma anlayışına boyun eğerler. Bu sayede bilimsel inceleme alanında âlimler arasında o zamana değin akla hayale sığmayacak ölçekte bir iş birliği gerçekleşir. Görev dağıtımı ve sonuçların bir araya getirilmesi, kısacası azami üretim için çalışma yöntemlerinin rasyonelleşmesi, belli ki akla uygun biçimde yürütülen ticaretin ilkelerini doğrudan doğruya taklit etmektedir. Julius Kaerst, kendi teknoloji çağımızın ayırt edici bir özelliği olarak gördüğümüz düşünsel yaşantının "maddileştirilmesi"nin o dönemde zaten söz konusu olduğunu ileri sürer.[80] Kişisel unsurların bir kenara konduğundan, görevlerin ayrılarak kişisel beceri ya da eğilimlerine bakılmaksızın çalışanlara dağıtıldığından söz eder. Birbirine bağlı bireysel üretimin mekanik bileşimi aracılığıyla entelektüel çalışmayı düzenleme tekniğinin dönemin devlet yönetimi, merkezileşmiş bürokrasisi ve yetkili hiyerarşisini örnek aldığını ileri sürer, ki devasa devletler bunlar aracılığıyla inşa edilip varlıklarını sürdürmek zorundadırlar.[81]

Entelektüel çalışmanın bu şekilde uzmanlaşıp kişisellikten çıkması, kaçınılmaz olarak salt bilgeliğe yönelik bir beğeniye ve baştan çıkarıcı bir eklektisizme[82] yol açtı. Görünüşe göre bu iki du-

---

79 O. NEURATH, op. cit., s. 49.

80 JULIUS KAERST: *Gesch. des Hellenismus* (*Helenizmin Tarihi*), II, 2. Baskı, 1926, s. 166–167.

81 Ibid., s. 163.

82 Farklı sanat üsluplarından alınan unsurların yeni bir sistem içinde yeniden kullanılması. (ç.n.)

rum, Batı kültürünün tarihinde ilk kez Helenistik dönemde açıkça karşımıza çıkar ve bu dönemin çarpıcı şekilde kendi çağımıza benzeyen özellikleri de büyük ihtimalle bunlardır. Eklektisizm aynı zamanda, bilimde olduğu gibi Helenistik sanat üretiminin de esas ilkesidir. Sanata yönelik tarihsel bir yaklaşımdan doğup şekillenmiş, eski eserlere karşı genel bir ilgi gösteren ve geçmişin binbir çeşit sanatsal idealine dair derin bir kavrayışa sahip Helenistik beğeni, her türlü sanatsal unsurun rastgele alınıp kullanılmaya başlanmasıyla sonuçlanmıştır. Yeni koleksiyonların oluşturulması ve müzelerin kurulmasıyla bu eğilim sürekli güçlenir. Aslında hem özel şahısların hem sarayların koleksiyonları hep vardır, ama artık sanat eserleri de sistematik biçimde, belli bir plan doğrultusunda toplanmaktadır. Bundan böyle amaç, Yunan sanatının gelişiminin tamamını sergileyen "eksiksiz" koleksiyonlar sunmaktır. Önemli eserler kayıpsa, boşlukları doldurmak için kopyaları yapılır. Helenistik dönemin koleksiyonları, bilimsel planlama bakımından günümüz müze ve galerilerinin öncüleridir. Daha önceki çağların sanatsal üslupları her zaman tek tip değildi. Üst sınıfın son derece biçimci sanatı ile alt sınıfların daha az biçimci sanatı, muhafazakâr bir mizaca sahip dinî sanat ile yenilikçi bir tabiata sahip seküler sanat çoğunlukla kol kola gitmişti. Ama Helenistik dönemden önce, birden fazla farklı üslup ve tarzın aynı toplumsal çevrede birlikte ortaya çıkması ve çeşitli üsluplardaki eserlerin aynı toplumsal sınıf ya da aynı kültürel zümre için üretilmesi pek mümkün değildi. Helenistik dönemin "barok", "rokoko" ve Klasisist üslupları ise birbiri ardına ortaya çıkar, ama yan yana var olmayı sürdürürler. Güçlü ve samimi, devasa ve ufacık, ince ve zarif, cafcaflı ve belli bir janra özgü olan... Bunların hepsi halkın ilgisini çeker. 6. yüzyılda keşfedilen ve 5. yüzyılda hâlâ varlığını sürdüren sanatın özerkliği, 4. yüzyıla gelindiğinde estetizme dönmüştür. Artık formlarla oynarken ve soyut ifadelerle deneyler yaparken, becerisinin ama aynı zamanda sorumsuzluğunun da son noktasına ulaşır. Bazı üstün eserlerin üretilmesine hâlâ olanak tanımayan ve uygulanmasına engel olduğu Klasik sanat ölçütlerini altüst eden türde bir özgürlüğün kötüye kullanımıdır bu. Sanat eseri satın alıp kamunun beğenisini belirleyen toplumsal katmanların yapısındaki deği-

şiklikler ile Klasik ölçütlerdeki bu bozulma arasındaki bağlantıyı görmek kolaydır. Bu katmanlar farklılaştıkça ortaya çıkan üsluplar da çeşitlenir. En önemli değişiklik, o döneme kadar bu alanda neredeyse hiç etkisi olmamış eski orta sınıfın, yeni ve varlıklı bir sanat eseri alıcısı olarak ortaya çıkmasıdır. Bu sınıf doğal olarak sanat eserlerine soylulardan daha farklı bir gözle bakar. Bununla birlikte beğenilerini elde etmek için çoğunlukla fazla açgözlü davranır. Sanat piyasasının ikinci özelliği –ve gelecekte etkili olacak belirleyici özelliklerinden biri– krallar ile maiyetlerinin varlığıdır. Her ne kadar hem aristokrasi hem de burjuvazi onların davranışlarını benimseyip debdebeli ve teatral üsluplarına mütevazı biçimde öykünmeye çoktan hazır olsa da, kralların sanatçılardan talep ettikleri soyluların ya da burjuvazinin taleplerinden oldukça farklıdır. Böylece sanattaki Klasik gelenek, burjuvazinin sevdiği janr ve natüralizmle ve de saray mensuplarının şaşaalı "barok"uyla iç içe geçer. Sonunda sanat üretiminin yeni kapitalist örgütlenmesi de, çağın estetizminden faydalanmaya, sanat eserlerine talep yaratmaya ve modadaki dönemsel değişiklikleri tetiklemeye çalışırken üslupların eklektik biçimde zenginleşmesine katkıda bulunur. Bir ölçüde çoktan fabrikalara dönmüş çömlekçilik atölyeleri dışında, başyapıtların taklitleri de artık büyük ölçekli yapılmaya başlanmıştır. Bu iş hiç şüphesiz aynı yerlerde, aynı kişiler tarafından, özgün eser üretimiymiş gibi sürdürülüyordu ve zamanlarının çoğunu başka eserleri kopyalamaya harcamak zorunda kalan sanatçıların hepsi, çeşitli üslup ve formlarla oynamanın cazibesine kapılmaya fazla meyilliydi. Bu çağın eklektisizminde, farklı sanatlar ve sanatsal formlar iç içe geçiyordu. Bu, Geç Helenistik dönemin başka bir karakteristik özelliğidir, ama bu özelliğin kökeni MÖ 4. yüzıla kadar takip edilebilir. Bu durum, Lysippos ile Praksiteles'in heykellerindeki resimsel üslupta da açıkça görülür. Fakat başka alanlarda da, özellikle Euripides lirik ve retorik unsurlarla fazla doldurduğundan beri tiyatro oyunlarında da gözlemlenebilir. Bu tür izinsiz girişler, yeni alanların fethedileceğinin belirtisidir. Daha önceden neredeyse hiç bilinmeyen konular olan portre, manzara ve natürmort popülerliğini buna borçludur. Bu konuların seçimi, maddi şeylere bir bağlılık gösterir, ki her şeyi

ticaretle bağlantılı düşünmeye alışkın bir çağda bu normaldir. O güne kadar sanatın tek konusu olan insan artık her yerde tahtından indirilir, onun yerine nesneler dünyasından alınmış konular tercih edilir. Böylelikle, entelektüel çalışmanın örgütlenmesini anlatırken değindiğimiz "maddileşme" artık konu seçiminde de kendini gösterir. Sadece natürmort ve manzaraya olan rağbet değil, insan figürünün doğanın bir parçası olarak natüralist biçimde ele alınması da bu eğilimin bir belirtisidir.

Portredeki büyük gelişim, biyografi ve otobiyografinin edebiyatta gittikçe artan popülerliğiyle başa baş gider.[83] İnsan psikolojisini kavrama, ticari rekabette vazgeçilmez bir silah hâline geldikçe "insanın geriye bıraktığı belge"nin değeri de artar. Ama biyografiye olan ilginin artması başka etkenlere de bağlıdır: Felsefede kişinin kendisi üstüne düşünmesine artan eğilim ve Büyük İskender'le birlikte kahramanlara tapınmanın canlanması, hatta bir dereceye kadar yeni saray camiasından önemli şahsiyetlere yönelik artan ilgi.[84] Psikolojiye yeni ilgi, romana ve burjuva komedyasının doğuşuna yol açar. Bunların hayal ürünü konuları Helenistik edebiyatın yaratımıdır; bunlar artık efsanelerin uzak dünyasında değil, çoğunlukla hitap ettikleri izleyicinin dünyasında meydana gelen aşk hikâyeleridir.[85] Eski Komedyadan ve kent demokrasisiyle Dionysos tapınımının ortadan kalkmasından sonraki Euripidesçi tragedyadan geriye kalmış ne varsa aşağı yukarı hepsini bünyesinde barındıran Menandros komedyalarının dünyası böyle bir dünyadır. Karakterleri orta ve alt sınıflara aittir. Konuları aşk, para, vasiyetnameler, cimri babalar, aklı bir karış havada oğullar, açgözlü hanımlar, başkalarının sırtından geçinen düzenbazlar, kurnaz hizmetkârlar, karıştırılan ikizler, kaybolan ve bulunan ailelerin etrafında döner. Aşk meseleleri vazgeçilmezdir. Helenistik döneme zemin hazırlayan kişi burada da Euripides'tir. Ondan önce aşk, dramatik bir çatışma konusu olarak bilinmiyordu. Aşkı Euripides keşfetti, ama aşk ancak Helenistik Çağ'da ko-

---

83 GEORG MISCH: *Gesch. der Autobiographie* (*Otobiyografinin Tarihi*), I, 1931, 2. Baskı, s. 96 ve devamı.

84 Ibid., s. 105, 113, 179.

85 WILAMOWITZ-MOELLENDORFF: *Die Griech. Lit.* (*Yunan Edebiyatı*), s. 185–187.

nunun kilit taşı hâline geldi.[86] Burjuva komedyasının aşk motifi belki de bu komedyanın en kent soylu özelliğiydi. Çünkü âşıklar tanrılar ve yarı tanrılarla değil, burjuva toplumunun aygıtlarıyla da –engel çıkaran aileler, zengin rakipler, ihanet mektupları ve kurnazca tasarlanmış vasiyetnameler– mücadele ediyorlardı. Şüphesiz aşkla ilgili tüm bu entrika aygıtları yaşamdaki –her zaman para ekonomisi ve ticaret ruhunun zaferine eşlik eden– "büyü bozumu"[87] ve rasyonelleşmeyi yansıtır.

Sonunda burjuvazinin kendini rahat hissettiği bir kendi tiyatrosu olur. Her küçük kasabada gösterişsiz bir yapı, büyük şehirlerde kalıntıları günümüze kadar gelebilmiş taş ya da mermerden yeni saraylar vardır. Yunan tiyatrosundan bahsederken aklımıza ilk gelenler bunlardır. Ancak bunlar Aiskhylos ve Sophokles için değil, hor görülmüş Euripides ve onun gelecek rakipleri için inşa edilmiştir. Bu tiyatrolar sadece Menandros'u ve Herondas'ı değil; her türlü cambaz, flütçü, hokkabaz ve parodicinin olduğu, yüzlerce yıl sonraki Shakespeare'in rakipleri kadar karmakarışık bir grubu da kapsar.

6.
İMPARATORLUK VE ANTİK DÜNYANIN SONU

Helenistik dönemin sanatı, yerini yavaş yavaş Roma sanatının hâkimiyetine bırakır. İmparatorluğun kuruluşundan sonra bütün önemli gelişmeler Yunan sanatında değil, Roma sanatında gerçekleşir. Zira Helenistiğin abartılı "barok"u ve ince "rokoko"su bir çıkmaz sokağa varmıştır ve sadece eskimiş formülleri tekrarlayıp durmaktadır. Fakat hep aynı şekilde yönetilen İmparatorluk ile caesar'ların[88] Roma'sı, az çok tek tip bir "İmparatorluk sanatı" üretir.[89] Çünkü bu sanat bütün ilerlemeci eğilimleri bünyesinde

---

86 E. BETHE: "Die griech. Poesie" ("Yunan Şiiri"). GERCKE–NORDEN'in *Einl. in die Altertumswiss.* (*Antik Çağ Bilimine Giriş*) adlı çalışmasında; I, 3, 1924, s. 38.

87 Buradaki kelimeyle kastedilen anlam Max Weber'den alınmıştır.

88 Roma İmparatorluğu'nda imparatorlara verilen unvan. (ç.n.)

89 FRANZ WICKHOFF: *Roemische Kunst* (*Roma Sanatı*), 1912, s. 23.

topladığı için her yerde moda olanı belirler. Hafif bir burjuva ciddiyeti ve ağırlığına rağmen üslubu hâlâ tamamen Helenistik olan Augustus döneminden sonra, Flavia ve Traianus hanedanlıkları sırasında Roma sanatına has özellikler gittikçe ön plana çıkar, Geç İmparatorluk döneminde ise üstünlüğü tamamen ele geçirir. En başından itibaren Yunan sanatına olan ilgi soylu ve kültürlü sınıflarla sınırlıdır. Orta sınıfın Yunan sanatına pek az ilgisi vardır, sıradan halkın ilgisi ise şüphesiz orta sınıfınkinden de azdır. Batı Roma İmparatorluğu'nun son yüzyıllarında, aristokrasi hâkim konumunu kaybetmeye başlayıp kentleri terk ederken, komutanlar ve caesar'lar ordunun alt kademeleriyle eyaletlerin en ücra köşelerinden yükselirken, dönemin en önemli dinî hareketi halkın en alt katmanlarından çıkıp adım adım üst sınıfları ele geçirirken, sanat da gittikçe halka inerek taşralı bir görünüm kazanmış ve yavaş yavaş Klasik ideallerini bir köşeye atmıştır.[90] Artık sanatsal gelişim, en çok da büst yapımındaki gelişim, salonlarda sergilenen ataların maskları aracılığıyla kesintisiz süregelmiş eski Roma geleneğiyle bağlantılıdır.[91] Bunları kesin biçimde "halk sanatı" olarak tanımlamak aşırıya kaçmak olur. Çünkü her ne kadar patrici'nin cenaze alaylarında atalarının portrelerini sergileme ayrıcalığı[92] Cumhuriyet'in son yıllarında pleb ailelere kadar genişlemiş olsa da,[93] ata portreleri kültü özünde aristokratik cezanelere has bir özellik olarak kalmış ve geniş halk kitlelerine pek yayılmamıştır. Ancak ne olursa olsun, Romalıların portreleri ile Yunanlarınki arasındaki belirleyici fark, Yunan portresinin hemen hemen yalnızca kamusal anıtlar için üretilmesi, Roma portresinin ise ağırlıklı olarak özel ihtiyaçlara hizmet etmek için var olmasıdır. Roma portresinin, ileride kamusal amaçlarla tasarlanan eserlerde bile etkili olacak gayriresmi ve dolaysız natüra-

90 ARNOLD SCHOBER: "Zur Entstehung und Bedeutung der Provinzial Roemischen Kunst" ("Roma Eyalet Sanatının Kökeni ve Önemi Üzerine"), *Jahresber. des Oesterr. Archaeolog. Inst.*, 1930, XXVI, s. 49–51. Silvio Ferri: *Arte Romana sul Reno* (*Ren'de Roma Sanatı*), 1931, s. 268.

91 GUIDO KASCHNITZ-WEINBERG: "Stud. zur Etrusk. u. fruehroem. Portraetkunst" ("Erken Dönem Etrüsk Sanatı ve Portre Sanatı"), *Mitt. des Dtschen Arch. Inst. Roem. Abt.*, vol. XLI, 1926, s. 178 ve devamı ile karşılaştırınız.

92 THEODOR MOMMSEN: *Roemisches Staatsrecht* (*Roma Devlet Hukuku*), 1887, 3. Baskı, I, s. 442; III, s. 465.

93 A. ZADOKS-JITTA: *Ancestral Portraiture in Rome* (*Roma'da Ata Portreleri*), 1932, s. 34.

lizmini en çok açıklayan da işte bu durumdur. Bununla birlikte Roma sanatının gelişimi kesinlikle düz bir yol takip etmez. İki farklı eğilim sonuna kadar yan yanadır: Bir yanda saray aristokrasisinin Helenleşmiş, idealist, kendine özgü, teatrel biçimde duygusal üslubu; diğer yanda daha hareketli orta sınıfın yerel, ölçülü, natüralist üslubu. Popüler sanatın seçkin sanat karşısındaki zaferi aynı anda ya da farklı dallarda aynı ölçüde gerçekleşmemiştir. Aristokratik sanat sonunda empresyonist üsluba sığınmıştır. Başta kitleler için bütünüyle anlaşılmaz olan bu üslup sonradan pleb'e özgü bir basitliğe ve Geç Roma sanatının dışavurumcu açıklığına boyun eğecektir.

Augustus döneminde, o sıralar baskın olan Yunan tesiri altında en önemli sanat heykeldi. Ama sonradan resim gitgide ön plana çıktı ve sonunda heykeli neredeyse tamamen gölgede bıraktı. MS 3. yüzyıldan itibaren Yunan sanat eserlerinin taklitlerini yapma devri sona erdi ve sonraki iki yüzyıl boyunca iç dekorasyona resim egemen oldu.[94] Resim, Geç Roma ve Erken Dönem Hıristiyanlık'taki diğer sanat dalları içinde en iyisiydi ve Klasik Çağ'daki heykelin yerini almıştı. Romalıların popüler sanatıydı, herkese anlayacağı dilden konuşuyordu. Daha önce resimde hiç böyle bir seri üretim olmamıştı, resim daha önce hiç Roma'da olduğu gibi eğlencelik ve gündelik amaçlar için kullanılmamıştı.[95] Halka yaranmak ya da onu önemli meseleler hususunda bilgilendirmek; davasını savunmak ya da fikirlerine taraftar toplamak isteyen herhangi birine, resimden faydalanması salık veriliyordu. Galip ordu komutanı savaş kahramanlıklarını, fethedilen şehirleri ve düşmanların nasıl aşağılandığını hayran hayran bakan halka göstermek için zafer alayında afişler taşıtıyordu. Mahkemelerde iddia makamı da, savunma makamı da hâkimlere ve seyircilere dava konusunu gösteren üstünkörü yapılmış ama canlı resimlerden faydalanıyorlardı; bu resimler suçun gerçekleştiği koşulları ya da sanığın suç işlendiği sırada başka yerde olduğunu gösteriyordu. İnananlar adak olarak resimler sunuyor, atlattıkları tehlikeleri

94 HERBERT KOCH: "Spaetantike Kunst" ("Geç Antikite Sanatı"), *Probleme der Spaetantike. Vortraege auf dem 17. Deutschen Historikertag*, 1930, s. 41–42.

95 G. RODENWALDT: *Die Kunst der Antike* (*Antik Dönem Sanatı*), 1927, s. 67.

betimliyor ve bu resimleri kişisel ayrıntılarla zenginleştiriyorlardı. Tiberius Sempronius Gracchus özgürlük tanrıçasına, muzaffer askerlerinin Beneventum halkı tarafından eğlendirildiğini gösteren resimler sunuyordu. Traianus fetihlerinin hikâyesini resmettirmiş, falanca fırıncı dükkanında olan bitenleri binbir zahmetle taşa işlettirmişti.[96] Roma'da resim; haberlerin ve editoryallerin, reklam ve afişin, vakayiname ile siyasi karikatürün, haberin ve dram filminin bir araya gelmiş hâliydi. Anekdotlardan aldıkları keyif ile görgü tanıklarının anlatımına ve belgelemeye duydukları ilginin yanında, resme olan sevgileri manzara ve illüstrasyonlara karşı bir tür primitif, çocuksu ve doymak bilmez bir arzuyu gözler önüne serer. Bütün bu resimler, yetişkinler için hazırlanan resimli kitapların sayfalarında fırlamış gibidir. Traianus Sütunu'nu tırmanan spirallerde olduğu gibi, bazen "rulo gibi açılan bu resimli kitabın"[97] amacı, olayların sürekliliğini nakletmek ve günümüzde sinema filminden bekleyeceğimiz türde bir etki elde etmekti. Bu resimler hiç kuşkusuz inceliksiz ve sanatla ilgisi olmayan talepleri karşılamayı hedefliyordu. Her şeyi oradaymışçasına kendi başınıza deneyimleyip her şeyi kendi gözlerinizle görmek istemek bir hayli naif bir istektir. Bu ayrıca, aktarılmış formlarla betimlenen her şeyi "ikinci el" olarak reddeden primitif bir bakış açısıdır, ki bu bakış açısı aslında daha ileri bir çağda sanatın özünü oluşturacaktır.

Ne var ki tam da bu "balmumu heykel" ya da "film" tarzından, tam da bu unutulmaz olayları olabildiğince canlı ve eksiksiz betimleme arzusundan Hıristiyanlık ve Batı sanatının epik üslubu ortaya çıkmıştır. Şüphesiz başlarda bu üslubun hitap ettiği tek kitle, güncel olanı beğenen eğitimsiz halktır. Antik Doğu ve Yunan'ın sanat eserleri estetik ve anıtsaldır; bu eserlerde ne epik ne de dramatik eylem vardır. Roma ve Batı sanatının eserleri ise açıklayıcı, yanılsamacı, epik ve dramatiktir; sinema filmlerindeki gibi olaylarla doludur. Antik Doğu ve Yunan sanatında neredeyse yalnızca törensel bir kişiliğe sahip, zamansız bir gerçekliğin canlandırması

96 THEODOR BIRT: *Zur Kulturgesch. Roms* (*Roma Kültür Tarihi*), 1917, 3. Baskı, s. 138.

97 Ibid.

olan, tek figürlü eserler vardır. Oysa Roma ve Batı sanatı ağırlıklı olarak tarih resminden oluşur. Bu resimlerde, özünde gelip geçici bir durum yakalanıp ustalık gerektiren optik teknik aracılığıyla mekânsal düzleme aktarılır. Yunan ve Greko–Romen sanatı, üstesinden gelemediği yerlerde bu sorunu Lessing'in "bir şeylere gebe olan an" diye adlandırdığı tekniği kullanarak çözdü. Bu teknikte eylemin bütün içeriği sıkıştırılarak tek bir sahnede anlatılıyordu, öyle ki içinde eylem barındırmasa bile sahne o eyleme gebe oluyordu. Lessing, bu tekniğin görsel sanatlarda bu şekilde kullanıldığını varsayıyordu. Ama gerçekte bu sadece Klasik Yunan sanatının ve son birkaç yüzyıldaki modern sanatın yöntemidir. Geç Roma ve Orta Çağ Hıristiyan sanatında, Franz Wickhoff'un "yalıtma"ya karşılık "süreklilik" dediği, bütünüyle farklı bir yöntem kullanılır.[98] Wickhoff burada sanattaki epik, açıklayıcı ve sinematografik bir dürtüden doğmuş, bir eylemin çeşitli aşamalarını aynı çerçeve ya da manzara içinde kesintisiz betimleyen bir üslubu kasteder. Ana figürler eylemin her aşamasında tekrarlanır; böylece farklı sahneler, mizah dergilerindeki birbirini takip eden çizimler gibi, aynı etkiye sahip olur ve bir filmdeki sürekliliği akla getirir. Hareketin yalnızca taklit edildiği ve sahnelerin perdede gördüğümüz akıp giden görüntülerden çok, film makarasındaki ayrı ayrı kareleri andırdığı doğrudur; fakat amaç aynıdır. Geç Roma sanatı da modern film de, izleyicinin bütünlük ve doğrudanlık talebini, ama en önemlisi de daha açık seçik, daha etkileyici ve kelimelerin rol oynadığı eserlere kıyasla kendisinden daha az şey istediği resimlere yönelik talebini karşılar.

Geç Roma sanatında bir diğer önemli eğilim de empresyonizmdir. Bu, epik olmaktan çok lirik bir eğilimdir ve tek, eşsiz bir optik izlenimi tüm o öznel gelip geçiciliğiyle yakalayıp aktarmaya çalışır. Wickhoff, bu yöntemin "süreklilik" üslubunun hazırlayıcısı ve organik bir tamamlayıcısı olduğu,[99] ama iki üslup arasında doğrudan bir bağlantı kurulamayacağı kanısındadır. Çünkü bu iki üslup farklı zamanlarda ve farklı şartlar altında ortaya çık-

98 F. WICKHOFF, op. cit. paragraflar, özellikle s. 14–16.

99 Ibid.

mıştır. Öte yandan ikisi de düşünseldir ve yabancı unsurlardan etkilenmiştir. Bununla birlikte MS 1. yüzyılın empresyonizmi Klasik sanatın en gelişkin hâliyken, süreklilik üslubu ancak MS 2. yüzyılda ortaya çıkmıştır ve Klasik beğeniye özünde yabancı bir sanatsal dürtünün kaba ve bayağı bir ilk belirtisidir. Ayrıca iki üslubun kökleri farklı toplumsal katmanlardadır ve aynı eserde bir araya geldikleri neredeyse hiç görülmemiştir. Süreklilik yöntemi ancak Antik empresyonizmin en iyi dönemi sona erdikten sonra meydana çıkar. Empresyonist tekniğin bazı tezahürleri, ressamın sanatsal geleneğinin bir parçası olarak bir süreliğine korunsa da, sonunda öğretilmekten vazgeçilmiş ve unutulmuştur. Konudaki aksiyonu ortaya çıkarmayı hedefleyen süreklilik yöntemi ile epik üslup empresyonist tekniği tamamlamamış, aksine onu yutarak ortadan kaldırmıştır. Süreklilik yöntemi özünde natüralizm karşıtı olan bir dürtüyü yansıtır. Dolayısıyla iki büyük natüralist dönemde –Antik Yunan sanatında ve Orta Çağ sonrası sanatta– ondan geriye pek iz kalmamıştır. Bu bağlamda Wickoff'un süreklilik üslubunun MS 2. yüzyıldan 6. yüzyıla kadar bütün Batı sanatına hâkim olduğuna ilişkin iddiası anlaşılır gibi değildir. Süreklilik üslubu, sonraki Gotik dönemde bile hiçbir şekilde yaygın olmamıştır ve Rönesans'ın başlangıcından sonra ise nadiren görülür. Her hâlükârda süreklilik yönteminin yanılsamacılığı ile empresyonist üslubun yanılsamacılığı arasında içsel bir bağlantı yoktur.

Bununla birlikte başka bir yoldan gitse de, empresyonizm Antik sanatın sona erişini hızlandırmış bir etmendir. Figürleri gitgide daha hafif ve düz, daha hafif ve üstünkörü resmederken onları bir açıdan daha az cismani kılar. Sadece renk ve atmosfer etkisi için yapılmış figürler hâline gelip bedensel hacim, yapısal sağlamlık ve fiziksel tutarlılıklarını yitirdikten sonra, kişi ister istemez ressamın kasten tinsel ya da aşkınsal bir idealin peşinde olduğunu düşünür.[100] Böylece natüralist ve materyalist empresyonizm yerini kendi üslupsal zıttına, tinsel dışavurumculuğa bırakır.[101]

---

[100] MAX DVORÁK: "Katakombenmalereien. Anfaenge der Christlichen Kunst" ("Hıristiyan Sanatının Başlangıcında Katakomp Resimleri"), *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924, s. 16–17 ile karşılaştırınız.

[101] Geç Antikitede dışavurumculuk hakkında bkz. RUDOLF KAUTZSCH: *Die Bildende Kunst der*

Okuyucu burada (üslupsal bir bakış açısından) aynı şekilde kendi zıttını, Neolitik sanatın geometrik üslubunu getirmiş Paleolitik dönem dışavurumculuğunu hatırlamalıdır. İki durum da, çeşitli üslupların çift anlamlı olabileceğini ve çok farklı dünya görüşlerinin aktarıcısı olarak hizmet verebileceğini eşit ölçüde gösterir. Hemen göze çarpmayan izlenimlerin canlılığıyla IV. Pompeii stilinin empresyonizmi, Roma'nın kentli entelijansiyasının incelikli bir ürünüdür. Öte yandan aynı ağırlıksız ya da hacimsiz figürlere sahip Hıristiyan katakomplarının "empresyonizmi", dünyevi ve maddi olan her şeyden feragat etmiş, dünyayı reddeden Hıristiyanların yaklaşımını yansıtır.

Antik dünyada insan figürünü temsil etme sanatı "frontalite"yle başlayıp biter. Arkaik sanatın geleneklere bağlılığı ve geometrisizminin, Klasik sanattaki serbest hareket ve Helenistik baroktaki kıvrılıp bükülmelerle Geç Roma sanatının simetrik, düz ve ağırbaşlı cepheden görünüşüne geri dönüşüne kadarki değişimi takip edebiliriz.[102] Bu değişim sürecinin izlediği yol sanatın külte tabi kılınmasıyla başlar, özerkliğin ve estetizmin krallığından geçer, tinsel bağımlılığın yeni bir formunda son bulur. Otoriter bir toplumsal düzenin dışavurumu olarak başlayıp bir kez daha yeni bir tinsel yetkenin ifadesine dönüşmek üzere demokrasi ve liberalizm dönemlerinin önünü açar. Droysen'in Antik medeniyetin kendini ve paganizmi içsel bir dürtüyle kendi kendine ortadan kaldırdığına ilişkin görüşünü kabul edecek olursak, bu son gelişim evresinin Antik sanatın son aşaması ya da yeni bir devrin ilk basamağı olarak görülüp görülmemesi az çok bir sınıflandırma ve dönemselleştirme meselesidir. Ancak nasıl colonate'de[103] feodalizmin erken tarihli bir oluşumunu görebiliyorsak,[104] Geç Greko–Romen sanatıyla Hıristiyan Orta Çağ'ı arasında bir kopukluk olmadığını da kabul edebiliriz.

Gegenwart und die Kunst der Sinkenden Antike (*Günümüz Sanatı ve Geç Antikite Sanatı*), 1920.

102 H. KOCH, op. cit., s. 49, 53; G. RODENWALDT, op. cit., s. 87; M. DVORÁK, op. cit., s. 21 ile karşılaştırınız.

103 Antik Roma'da hukuksal olarak toprağa bağlı, ama alınıp satılamayan köylü türü. (ç.n.)

104 MAX WEBER: "Die Sozialen Gruende des Untergangs der Antiken Kultur" ("Antik Kültürün Çöküşünün Toplumsal Nedenleri"), *Ges. Aufsaetze zur Sozial und Wirtschaftsgesch.*, 1924, s. 307–308.

7.
ANTİK DÜNYADA ŞAİRLER VE SANATÇILAR

Greko–Romen dönemin başından sonuna kadar, en azından somut olarak, neredeyse hiç değişmeyen bir şey vardır ve bu şey, heykeltıraş ya da ressamı şairle kıyaslayıp değer biçen bakış açısıdır. Şair zaman zaman kâhin ve peygamber, mitosları yorumlayan ve şöhret bahşeden kişi olarak bir hayli tuhaf bir saygınlığın tadını çıkarır. Heykeltıraş ya da ressam ise eline geçen parayla neyi almaya hakkı varsa onu alan kullanışlı bir zanaatkârdır ve öyle de kalmıştır. Bu ayrım çeşitli etmenlerle açıklanabilir. Öncelikle, heykeltıraş ya da ressam ücret karşılığında çalışıp bunu saklama çabası göstermez. Oysa tamamen mesene bağımlı olduğu zamanlarda bile şaire hamisinin konuğu/arkadaşı gözüyle bakılır. Sonra, heykeltıraş ve ressam kirli malzeme ve alet edevatla çalışmak zorundayken şair temiz giysi ve ellerle dolaşır ki bütün bunlar o çağ insanın gözünde şu an düşündüğümüzden çok daha kıymetlidir. Ama hepsinden önemlisi, şairin çalıştığı dışarıdan bakıldığında şüphesiz görülmezken, heykeltıraş ya da ressam bedensel çabanın yanında pek çok usandırıcı görevin yerine getirilmesini de içeren bir iş yapmaya mecbur bırakılmıştır. Geçinmek için çalışmak zorunda kalan insanlara bu şekilde az saygı gösterilmesi, para karşılığında yapılan işi, hatta genel olarak üretken çalışmanın tamamını hor görme –ilkel aristokratik yönetim, savaş ve spor meşgalelerinin aksine– bu tür faaliyetlerdeki tabiiyet ve hizmet unsurundan kaynaklanır.[105] Tarım ve hayvancılığın tamamen geliştiği ve çoğunlukla kadınlar tarafından sürdürüldüğü bir dönemde, savaş erkeklerin temel uğraşı, avcılık ise başlıca spor biçimleri olmuştu. Savaş da avcılık da alıştırma, cesaret ve beceri gerektirir; dolayısıyla büyük saygı görürler. Öte yandan sabır ve titizlik isteyen ayrıntılı uğraşlar zayıflara göredir ve bu yüzden saygınlıktan yoksundurlar. Bu düşünce şekli en uç noktaya gider ve zamanla üretime dayalı her türlü faaliyete, insanın geçimini sağlayan bütün meşgalalere onur kırıcı bir şeymiş

[105] THORSTEIN VEBLEN: *The Theory of the Leisure Class* (*Aylak Sınıfının Teorisi*), 1899.

gibi yaklaşılır. Bu tür çalışma hor görüldüğü için kölelere verilir; hor görülmesinin sebebi (önceden düşünüldüğü gibi) köleler tarafından icra edilmesi değildir. Bedensel çalışmayla kölelerin birlikteliği, olsa olsa primitif saygınlık kavramının korunmasına yardımcı olmuş bir etmendir. Ama bu kavramlar şüphesiz kölelik kurumundan çok daha eskidir.

Hor görülen bedensel çalışma ile dinsel ve siyasal propaganda aracı olarak büyük saygı gören sanat arasındaki çelişkiyi kaldırmaya girişmiş Antik dünya, çözümü sanat eserini sanatçının kişiliğinden kavramsal olarak ayırmada bulur. Yaratıcısını aşağılarken yaratımın önünde saygıyla eğilir.[106] Sanatçının kişiliğini eserine olduğu gibi geçirdiği masalını bir kenara bırakıp buradaki bakış açısını sanatçıyı eserinin üstüne koyan modern bakış açısıyla kıyaslarsak, çalışmaya verdikleri değer bakımından Antik dünya ile modern dünya arasındaki büyük farkı görebiliriz. Veblen'in iddia ettiği gibi[107] üretimle ilgisi olmayan faaliyete bağlı primitif saygınlık hiçbir zaman tamamen yok olmamışsa bile, o çağ ile bizimki arasındaki fark hâlâ çok büyüktür. Her hâlükârda bu ön yargı, günümüze kıyasla Antik dünyada çok daha derinlere iner. Savaşçı soylular Yunan dünyasında hâkimiyetlerini korudukları sürece, primitif ve asalak yağmacıların saygınlık anlayışı varlığını sürdürmüştür. Bu sınıfın egemenliği sona erince de, atletik yarışmalardan doğup yayılmış, buna çok benzer başka bir saygınlık kavramı ortaya çıkmıştır. Silahlar sustuğunda bu yarışmaların bir erkeğe layık tek uğraş olduğu düşünülmüştür. Bu yeni yaşam ideali de aynı şekilde, katılımcıların bütün enerjisini özümseme mücadelesi fikrine işaret eder ve bağımsız bir varoluşa sahip olmalarını gerektirir.

Yunan üst sınıfı ve filozofları için boş zaman bolluğu, iyi ve güzel olan her şeyin ön koşuludur. Hayatı yaşanmaya değer kılan paha biçilmez bir servettir. Sadece boş zamanı olan kişi, özgür bir yaradılışa sahip olup bilgeliğe ulaşabilir; yalnızca o kendi hayatına hükmedip o hayatın tadını sonuna kadar çıkarabilir. Bu

---

106 E. ZILSEL, op. cit., s. 35.

107 VEBLEN, op. cit., s. 36.

yaşam ideali ile rantiye sınıfının toplumsal konumu arasındaki içsel ilişki apaçık ortadadır. Kalokagathia'sı, verdiği çok yönlü bedensel ve düşünsel eğitim ile insanı kısıtlayan her türlü özelleşme ve tek yönlü uzmanlığın küçümsemesi özünde profesyonelleşme karşıtı bir ideali açığa vurur. Platon *Yasalar*'da, kişiliğin tamamını geliştiren bir eğitim ile sadece mesleki bir beceriyi geliştiren eğitim arasındaki bu zıtlığın altını çizer. Bunu yaparken yalnız eski aristokratik kalokagathia'ya olan sevgisini ifade etmekle kalmaz, mesleki farklılaşmayı getirmiş yeni demokratik burjuvaziye beslediği nefreti de dışavurur. Platon'a göre her uzmanlık, sınırları kesin biçimde belirlenmiş her meslek bayağıdır (*banauson*) ve bu *banausia* demokratik toplumun ayırt edici bir özelliğidir.[108]

MÖ 4. yüzyılda ve Helenistik dönemde burjuvazinin aristokrasiye üstün gelmesi, neyin saygın olduğuna ilişkin eski anlayışın yeniden değerlendirilmesini de sağlar. Ama yine de çalışma ne itibar görür ne de işin, modern burjuva ahlakının iddia ettiği gibi, eğitsel bir değeri olduğu düşünülür. Çalışma, çalışan kişi iyi para kazandığı sürece göz yumulacak ve görmezden gelinecek bir şeydir. Zaten Burckhardt da mevzu çalışmayı aşağılamaksa, Yunanistan'da burjuvazinin aristokrasiden geri kalmadığını belirtmiştir. Oysa Orta Çağ'da, aristokrasinin saygınlık anlayışını benimsemekten uzak burjuvazi çalışmaya her zaman saygı göstermiş ve sonunda kendi mesleki saygınlık anlayışını soylulara zorla kabul ettirmiştir. Burckhardt'a göre bir halkın çalışmaya atfettiği değeri, o halkın geliştirdiği belli yaşam idealinin koşulları belirler. Modern Batı medeniyetinin ideali, sonunda hem düşünsel alanda hem mal varlığında aristokrasiye üstün gelmiş Orta Çağ burjuvazisinden doğmuştur. Fakat Yunanların değerler sistemi Kahramanlar Çağı'ndan ve işe yararlık nedir bilmeyen bir dünyadan türemişti. Bunlar savaşçı Yunan aristokrasisinin mirasıydı ve hiçbir zaman büsbütün bir kenara atılmadı.[109] Ancak atletik yarışma ideali polis'in çöküşüne denk gelen bunalımda gücünü kaybettikten sonra, çalışmaya ve plastik sanatlara radikal

[108] J. BURCKHARDT, op. cit., IV, s. 125–126.

[109] Ibid., s. 123–124.

şekilde yeniden değer biçilmeye başlandı. Ne var ki Antik dünyada bu değişim asla sonuna kadar götürülmedi.

Klasik dönem Atina'sında ressam ve heykeltıraşın ekonomik ve toplumsal konumu, muzaffer kentin gücünü ve gururunu sergileyen sanat eserlerinin taşıdığı büyük öneme rağmen, Kahramanlar Çağı ve Karanlık Çağ'da olduğundan çok farklı değildi. Sanat hâlâ bir zanaat, sanatçı da bilimin ya da eğitimin sahip olduğu düşünsel değere hiçbir katkısı olmayan alelade bir zanaatkâr olarak değerlendiriliyordu. Bir ikamet güvencesi olmaksızın hâlâ çok az kazanıyor ve göçebe hayatı sürüyordu. Ona iş veren şehirde bir yabancıydı. Bernhard Schweitzer, zanaatkâr/sanatçının bu kısmen aynı kalmış toplumsal konumunu, sanatçının Yunanistan'ın bağımsızlık döneminde çalışırken içinde bulunduğu daimi olumsuz ekonomik koşullarla açıklar.[110] Yunanistan'da şehir devleti tek büyük sanat hamisiydi ve öyle de kaldı. Sanat eserinin görece yüksek üretim maliyeti yüzünden de neredeyse hiç rakibi olmadı. Şehir devletinin yanında sanat hamiliğini sürdürecek, hatta onunla rekabete başlayacak bir özel şahıs yoktu. Öte yandan sanatçılar arasında şiddetli bir rekabet vardı ve bu farklı kentler arasındaki rekabetle dengelenemiyordu. İster tek bir kentte ister bir bütün olarak diğer şehirlerde olsun, sanatçıya sağlam bir konum kazandırabilecek bir serbest piyasa söz konusu değildi.

Büyük İskender döneminde sanatçının konumundaki oldukça göze çarpan değişim, fatihin adına yapılan propaganda ile doğrudan ilgiliydi. Yeni kahraman tapınımından çıkmış önemli şahsiyetler kültü, sanatçıyı hem şöhret bahşeden hem de şöhret elde eden bir kişi hâline getirerek ona fayda sağladı. İskender'in haleflerinin sanata yönelik talepleri ve artık özel şahısların elinde toplanmış zenginlik, sanatsal tüketimde büyük bir artışa yol açarak sanatın ekonomik değerini ve kamunun sanatçıya gösterdiği itibarı arttırdı. Sonunda felsefi ve edebi eğitim, zanaatkâr/sanatçı çevrelerinde de gitgide yayıldı. Onlar da kendilerini sıradan zanaatkârlardan ayırmaya ve esnaftan farklı bir grup oluşturmaya

---

110 B. SCHWEITZER: *Der Bildende Kuenstler* (*Antik Çağ Görsel Sanatlarında Sanatçı ve Sanat Kavramı*), s. 47.

başladılar. Sanatçıların yaşamına dair kayda geçirilmiş öyküler, Klasik Çağ'dan bu yana gerçekleşmiş büyük değişim hakkında bize iyi bir fikir verir. Parrhasios'un resimlerine attığı imzalarında hâlinden hoşnut biçimde yeteneğiyle böbürlenmesi, kısa bir süre öncesine kadar imkânsızdı. Zeuxis resimleriyle daha önce hiçbir ressamın erişemediği bir servet elde etti. Apelles yalnızca bir saray ressamı değil, aynı zamanda Büyük İskender'in sırdaşıydı. Ayrıksı ressamlarla ilgili hikâyelere rağbet bu şekilde yavaş yavaş artar ve sonunda modern çağlarda sanatçıya gösterilen büyük hayranlığa benzer bir şeyin ilk belirtileriyle karşılaşırız.[111] Bunların yanı sıra, ya da bütün bunların ötesinde, bir de Schweitzer'in Plotinos felsefesinin etkisine yorduğu ve "sanatsal dehanın keşfi" adını verdiği bir durum vardır.[112] Plotinos güzel'i tanrısal tabiatın temel bir niteliği olarak değerlendirmektedir. Onun metafiziğine göre ancak sanatçı, Tanrı'dan ayrılınca bütünlüğünü kaybetmiş duyuların paramparça dünyasını eski hâline getirebilir.[113] Böyle bir öğretinin yayılmasıyla sanatçının ne kadar büyük bir saygınlık elde ettiği aşikârdır. Sanatçı, ilkel çağlarda kişiliğini sarmış olan tanrılardan ilham alan kâhin aurasını yeniden kazanmıştır. Büyü çağında olduğu gibi, gizli şeyleri bilebilme lütfuyla bir kez daha Tanrı'nın himayesinde gibidir. Sanatsal yaratım bir tür *unio mystica*'ya[114] dönüşür ve oran orantı dünyasından gitgide ayrılır. MS 1. yüzyıl gibi erken bir tarihte Dion Chrysostomos, sanatçıyı Demiourgos'la[115] (dünyanın yaratıcısı) karşılaştırır. Neoplatonizm bu benzerliği, sanatçının başarısındaki yaratıcı unsura artan bir vurguyla detaylandırır.

Olayların bu gidişatı, ilerleyen dönemlerde, özellikle de İmparatorluk ve Geç İmparatorluk döneminde, sanatçıya yönelik yaklaşımı belirleyen bu zihinsel uyuşmazlığa bir açıklama getirir.

---

111 J. P. MAHAFFY: *Social Life in Greece from Homer to Meander* (*Homeros'tan Meanderos'a Yunanistan'da Toplumsal Yaşam*), 1888, s. 439.

112 SCHWEITZER: *Der Bild. Kuenstler* (*Antik Çağ Görsel Sanatlarında Sanatçı ve Sanat Kavramı*), s. 60, 124 ve devamı.

113 Enneades, V, 8, 9.

114 Latince. Batı mistizminde sonsuz ve sonlu arasındaki mistik birleşme. (ç.n.)

115 δημΐουργός – Mimar, yapıcı, sanatçı, zanaatkâr anlamlarında kullanılan, düzenleyici, biçim verici tanrısal bir yapıcıdır (ed. n.).

Roma Cumhuriyeti ve Erken İmparatorluk döneminde bedensel çalışma ile sanatçının yaptığı işe gösterilen saygı Yunanistan'daki Kahramanlar Çağı ile aristokratik ve demokratik dönemlerde gösterilen saygıyla aynıdır. Fakat en eski gelenekleri bir tarım halkının yaşantısını yansıtan Roma'da her tür işin bayağı olduğu fikrinin, daimi savaşın söz konusu olduğu primitif koşullarla doğrudan bir bağlantısı yoktur. O çağla birlikte tarihsel devamlılık hissi çoktan yok olmuştur, çünkü bu çağın ardından en zengin ve en ayrıcalıklı Romalıların bile kendi topraklarında çalıştıkları bir dönem gelmiştir.[116] Bununla birlikte, bedensel çalışmayla içli dışlı olmalarına rağmen Roma'nın savaşçı köylü nüfusu MÖ 3. ve 2. yüzyıllarda hâlâ sanata meyilli değildi ya da sanatçıyı takdir etmiyordu. Ancak para ekonomisi ve kentsel kültürle gelen değişim ve Roma'nın Helenleşmesiyle önce şairin, sonra yavaş yavaş ressamın ve heykeltıraşın toplumsal konumu iyileşti. Üstelik bu değişiklik ancak Augustus döneminde, şairin "vates" olarak algılanmasıyla ve hem sarayın hem de özel şahısların büyük ölçekli sanat hamiliğiyle gözle görülür hâle geldi. Ama o zaman bile resim ve heykelin gördüğü toplumsal saygı, şiire kıyasla görece düşük kaldı.[117] Aslında tanınmış şahsiyetlerin amatör olarak resim yaptıkları durumlar gittikçe yaygınlaşmıştı. Roma imparatorlarından Nero, Hadrianus, Aurelius, Alexander Severus ve I. Valentinianus bile bu moda hobiyle ilgilenmişlerdir. Ne var ki, muhtemelen bedensel çaba ve daha incelikli alet edevat gerektirdiğinden, heykel bir beyefendi için uygunsuz bir meşgale olarak görülmeye devam etmiştir. Resim bile sadece para için yapılmadığı sürece saygıdeğer bulunur. Başarılı ressamlar eserleri karşılığında ücret almayı reddederler. Örneğin Plutarkhos, Polygnotos'un nezaketsiz (*banausos*) olmadığını, çünkü bir kamu binasını karşılık istemeden fresklerle süslediğini iddia eder.

Bununla birlikte Seneca sanatçı ve eseri arasındaki eski Klasik ayrımı sürdürür: "Tanrıların heykelleri karşısında dualar eder ve kurbanlar keseriz, ama onları yapan heykeltıraşları hor görü-

[116] O. NEURATH, op. cit., s. 68.

[117] E. ZILSEL, op. cit., s. 26.

rüz."[118] Plutarkhos da buna çok benzer bir şey söyler: "Olympialı Zeus ya da Argoslu Hera üzerine düşünen hiçbir cömert gençlik, bir Pheidias ya da Polykleitos olmak istemeyecektir." Burada ressam ve heykeltıraşlara yönelik bakış açısı yeterince açıktır. Fakat Plutarkhos devam ederek bu tür bir gençliğin bir Anakreon, Filimon ya da bir Arkhilokhos da olmak istemeyeceğini söyler. "Her ne kadar eserleri hoşumuza gitse de," der, "kendileri saygıdeğer olmak zorunda değiller."[119] Şairi heykeltıraşla aynı seviyeye koyan bu tavır Klasisizmden çok uzaktır ve Geç İmparatorluk'un bu tip konularda ne kadar tutarsız olduğunu gösterir. Anlaşılan burada şair de heykeltıraşın düşük itibarlı konumunu paylaşır, çünkü o da bir uzmandır; yerleşik kurallarla çalışır ve tanrısal esini akla dayandırılmış bir teknikle kelimelere döker. Plutarkhos'un yazılarına yayılmış aynı zihinsel uyuşmazlık, Heykel'in bayağı ve pasaklı bir kadınla, Retorik'in ise ışıl ışıl, göksel bir varlıkla temsil edildiği Lucianos'un *Rüya*'sında da görülür. Yine de, Plutarkhos'un aksine, Lucianos tanrıların heykelleriyle o heykellerin yaratıcılarına saygı gösterdiğimizi öne sürer.[120] Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere sanatçının kişiliği saygı görüyorsa, bu belli ki İmparatorluk estetizmine, hatta belki de dolaylı yoldan Neoplatonizm ya da benzer felsefi öğretilere bağlıdır. Fakat ressam ve heykeltıraşın değersizleştirilmesi devam eder ve bu değersizleştirme hiçbir zaman tamamen yok olmaz. Antik dünyanın son dönemlerinde bile, primitif bir değer biçme şekli olan "cazip boş zaman"a tutunulduğu görülür. İmparatorluk, estetik kültürüne rağmen Rönesans ile modern çağlardaki dâhi kavramına benzer bir şeyi oluşturmaktan acizdir. Oysa ancak bu kavram yayıldığında, dâhinin kişiliğinin kendini ifade etmeyi seçtiği form ve teknik önem kazanır. O zaman da önemli olan tek şey, sanatçının kişiliğini yansıtması ya da bu dışavuruma karşı koyan kişiliğine dair bir ipucu vermesi gerektiğidir.

---

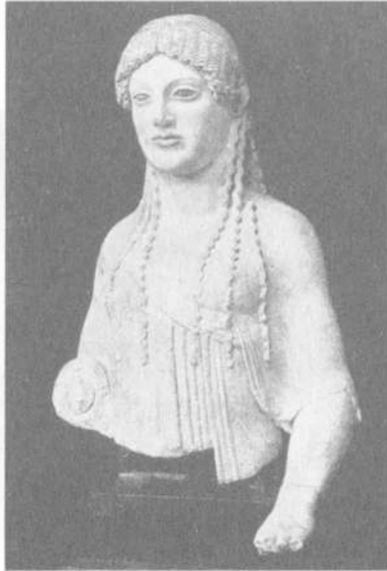
118 LACTANTTUS: *Div. Inst.* (*Tanrısal Kurumlar*), II, 2, 14.

119 PLUTARCH: *Pericles* (*Perikles*), 2, 1.

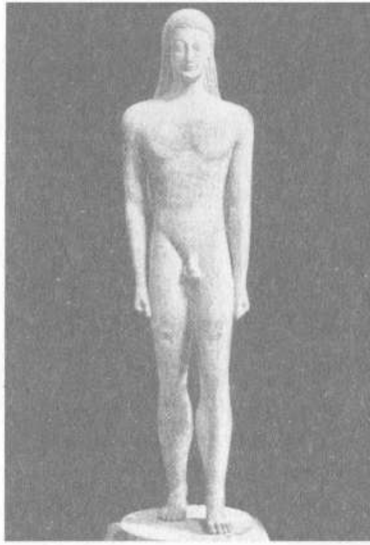
120 L. FRIEDLAENDER: *Darstellungen aus der Sittengesch. Roms*, (*Roma Geleneklerinin Betimlemeleri*), III, 10. Baskı, 1923, s. 103. B. SCHWEITZER: *Der bild. Kuenstler* (*Antik Çağ Görsel Sanatlarında Sanatçı ve Sanat Kavramı*), s. 30.



Dipylon Vazosu. Paris, Louvre, MÖ 800. Süslemenin soyut geometrik formları, Antik Doğu kentsel kültürlerinin sanatsal yaratımlarına kıyasla Neolitik sanata pek çok açıdan daha yakındır.



Kadın figürü. Atina, Akropolis Müzesi, MÖ 6. yüzyıl. Adak sunusu olarak kullanılan çok sayıdaki "korai"den biri. Zarif Ion üslubunun tipik özelliklerini taşır.



Erkek figürü. Atina, Ulusal Arkeoloji Müzesi, MÖ 6. yüzyıl. Yunan üst sınıfının sanatçı, şair ve filozoflarıyla propagandasını yaptığı kalokagathia ideasının en erken tarihli sanatsal temsillerinden biri.



Yaşlı adam. Olympia'daki Zeus Tapınağı'nın doğu alınlığından. MÖ y. 460. Erken Dönem Klasisizminin natüralist sanat anlayışına bir örnek. Çirkin ve önemsiz olanı da sanatsal bir konu olarak seçer.



Myron: Disk Atan Atlet. Roma, Vatikan. MÖ 5. yüzyıl ortaları. Roma dönemi mermer kopyası. Bir anlık hareketin izlenimini yakalamaya çalışan eser, o dönemde yaşama yönelik dinamik yaklaşımın Klasik ifadesidir.



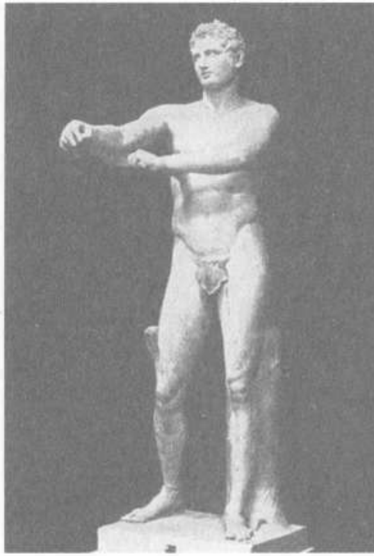
Polykleitos: Mızrak Taşıyan Atlet. Napoli, Ulusal Arkeoloji Müzesi. MÖ 450–440. Roma dönemi mermer kopyası. Polykleitos Kanonu dengeliliğiyle aristokratik güzellik idealinin Klasik versiyonunu temsil eder.



Tanrıların Şöleni, Parthenon'un doğu alınlığından. Londra, British Museum. MÖ 447–432. Parthenon'un heykelleri Atina demokrasisinin en sembolik sanatsal anıtlarıdır.



"Yas Tutan Athena". Atina, Akropolis Müzesi. MÖ 5. yüzyıl ortası. Daha az iddialı, ama Yunan Klasisizminin Parthenon heykelleri kadar mükemmel bir eseridir.



Lysippos: Apoxymenos. Roma, Vatikan. MÖ 4. yüzyıl sonları. Roma dönemi mermer kopyası. Kalokagathia'nın yeni, Klasisizm sonrası, daha yumuşak bir versiyonudur. Aristokrasinin erkeksilik ideali kahramanlara özgü özelliklerinin çoğunu kaybetmiştir.



Seneca. Napoli, Ulusal Arkeoloji Müzesi. MÖ 2. yüzyıl. Roma dönemi bronz kopyası. Helenistik natüralizm.



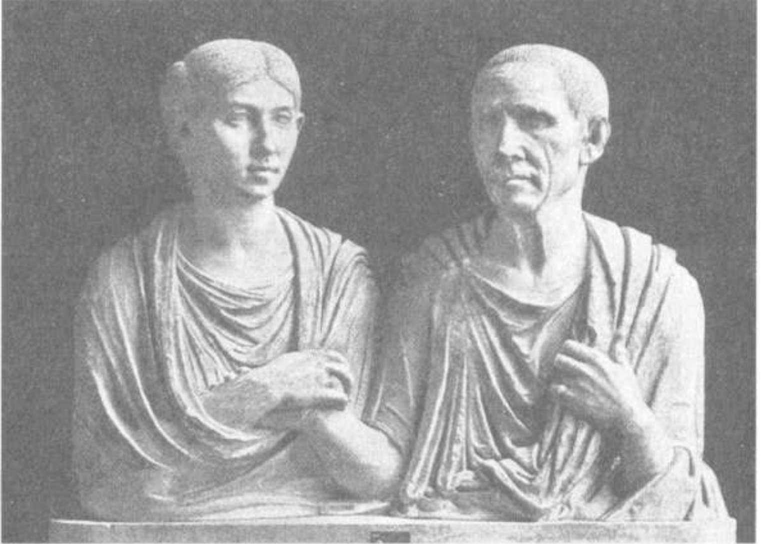
Triton. Roma, Vatikan. Roma dönemi mermer kopyası. Helenistik barok.



Oturan kız. Roma, Palazzo dei Conservatori. Roma dönemi mermer kopyası. Helenistik rokoko.



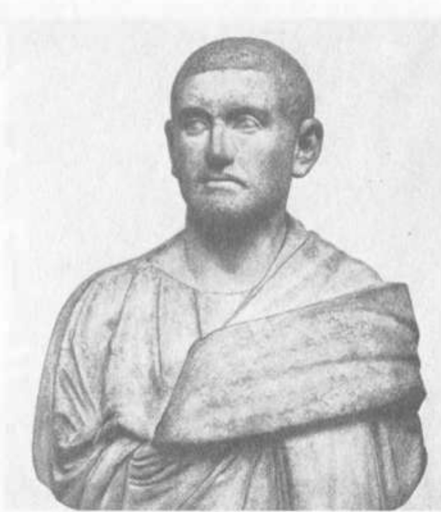
Orestes ve Elektra. Napoli, Ulusal Arkeoloji Müzesi. Helenistik arkaizm.



Romalı evli çift ("Cato ve Porcia"). Roma, Vatikan. Augustinus dönemi. Eser hâlâ atalara tapınmayla ilişkili eski kutsal büst geleneğinin izlerini taşır.

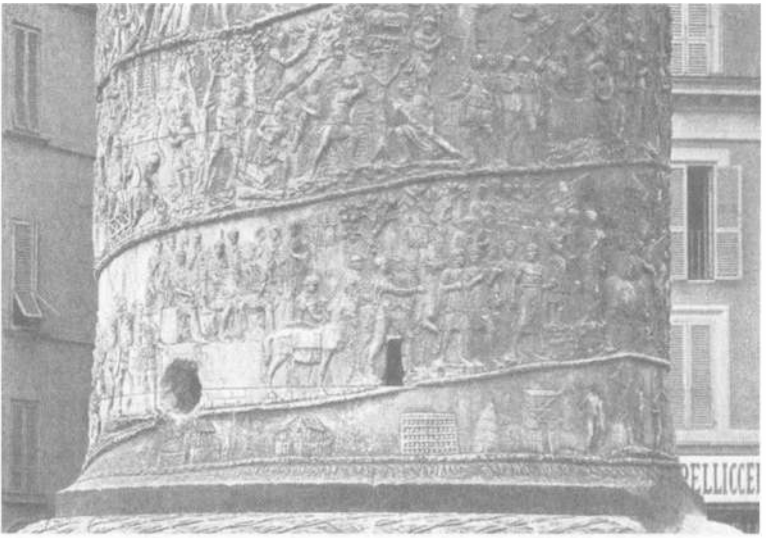


Putto.[121] *Pompeii'deki Vettii Evi'nden duvar resmi. IV. Pompeii stili. MÖ 79-63 Roma empresyonizmi.*



Büst. Londra, British Museum. MS y. 250. Roma empresyonizmi.

121 İtalyanca. Batı sanatında tombul, çıplak erkek çocuk. (ç.n.)



Traianus Sütunu (alt kısım). Roma. MS 113. Daçya Seferi'nin "süreklilik" üslubuna göre temsili.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ORTA ÇAĞ

1.
ERKEN DÖNEM HIRİSTİYANLIK SANATININ TİNSELLİĞİ

Orta Çağ'ın dönem olarak bütünsel bir yapıya sahip olduğu hayli zorlama bir görüştür. Orta Çağ gerçekte birbirinden tamamen farklı üç kültürel döneme ayrılır: Erken Orta Çağ'ın doğal ekonomi dönemi; Yüksek Orta Çağ'ın saray ve şövalyeler dönemi; Geç Orta Çağ'ın kentsel burjuva kültürü dönemi. Her hâlükârda bu üç dönem arasındaki sınırlar, bir bütün olarak Orta Çağ'ın başını ve sonunu belirleyen sınırlardan daha derinlere iner. Mesele bir tek bu da değildir. Doğal ekonomiden kentsel para ekonomisine geçişin yanı sıra soylulara özgü bir şövalyelik hizmetinin ortaya çıkması, lirik duyarlılığın canlanması ve Gotik natüralizminin doğuşu, burjuvazinin özgürlüğüne kavuşması ve modern kapitalizmin başlangıcı... Yaşamın modern bir görünüm kazanmasını açıklamada bu dönemlerde gerçekleşmiş olayların her biri birbirinden önemlidir ve Rönesans'ın tüm tinsel kazanımlarını geride bırakır.

Yalınlaştırma ve stilizasyon arzusu, mekânsal derinlik ve perspektiften feragat, bedensel oran orantı ve işlevlerin gelişigüzel ele alınışı gibi alışılagelmiş biçimde Orta Çağ sanatına özgü kabul edilen özelliklerin çoğu, aslında sadece Erken Orta Çağ'ın tipik özellikleridir. Kentsel para ekonomisi ve burjuva yaşam tarzı yürürlüğe girer girmez bu özellikler ortadan kalkar. Bu çığır açan

değişimin öncesinde ve sonrasında Orta Çağ'a egemen olan tek önemli unsur, metafizik dünya görüşüdür. Erken Orta Çağ'dan Yüksek Orta Çağ'a geçişte sanat kendini sınırlayan birçok bağdan kurtulur. Ama inanç ve hiyerarşik örgütlenme bağlamında hâlâ tümüyle Hıristiyan bir toplumun yansıması olarak, son derece dinsel ve ruhani mizacını muhafaza eder. Ruhban sınıfı, heretizm[1] ve tarikatçılığa rağmen bütün dönem boyunca dinsel nüfuzunu rakipsiz korur. Böylece ruhun kurtuluşu söz konusu olduğunda tekel olmasının getirdiği saygınlık –Kilise– özünde herhangi bir zarara uğramadan varlığını sürdürür.

Bununla birlikte Orta Çağ'ın aşkınsal dünya görüşü, Hıristiyanlık ortaya çıkar çıkmaz birdenbire çiçek açmamıştır. Erken Hıristiyanlık sanatında, Romanesk ve Gotik üslupların tam da özünü oluşturan o metafizik berraklıktan eser yoktur. Akademisyenlerin Orta Çağ'ın ilerleyen dönemlerindeki sanat anlayışlarının tüm ana hatlarını bulmaya çalıştıkları bu sanatın "tinselliği" aslında, bundan önceki son birkaç yüzyılın paganizmine de ilham vermiş belirsiz türde bir tinsellikten ibarettir.[2] Bu yüzyılların "tinsel" tavrından doğal düzeni yerinden edecek, tamamen doğaüstü bir sistem çıkmamıştı. Bu tavır, olsa olsa insan ruhunun heyecan verici derinliklerine karşı artan bir ilgi ve hassasiyeti yansıtmıştır. Geç Roma döneminden itibaren Antik Hıristiyan sanatının formları metafizik olarak değil, psikolojik olarak ifadecidir. Bu sanatsal formlar dışavurumcudur, ama açığa vurdukları bir şey yoktur. Geç Roma portrelerinin kocaman açık gözleri ruhun yoğunluğunu, ruhani gerilimi ve son derece duygusal bir yaşantıyı yansıtır. Ne var ki bu, herhangi bir metafizik zemine, dolayısıyla Hıristiyanlıkla içsel bir ilişkiye sahip olmayan bir yaşantıdır. Aslında Hıristiyanlık ortaya çıkmadan çok önce de varlığını sürdüren koşulların bir ürünüdür. Hıristiyan öğretisinin ortadan kaldırdığı gerilim, Helenistik dönemde zaten hissedilmeye başlanmıştı. Her ne kadar Hıristiyanlık o dönemin başını ağrıtan sorulara kısa süre sonra bir yanıt üretmiş olsa da, o yanıtlar kendini

1 Dinsel sapkınlık. (ç.n.)

2 MAX DVORÁK: "Katakombenmalereien. Anfaenge der Christlichen Kunst" ("Hıristiyan Sanatının Başlangıcında Katakomp Resimleri"), *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924.

sanatta gösterene kadar daha pek çok kuşağın çalışmasına ihtiyaç vardı; yani o cevapların sanatta kendine yer bulması, Hıristiyan öğretisinin açıkça ifade edilmesiyle eş zamanlı gerçekleşmedi.

Erken Dönem Hıristiyanlık sanatı başlangıcından sonraki ilk iki, üç yüzyıl boyunca bir gelişim evresi ya da Geç Roma sanatının bir çeşitlemesi olmaktan öteye gidememiştir. Geç pagan ve Erken Dönem Hıristiyanlık sanatı arasındaki benzerlik öylesine büyüktür ki, üslupta belirgin bir farklılık paganizm ve Hıristiyanlık arasında değil, Klasik ve Klasik sonrası dönemler arasında karşımıza çıkar. Geç İmparatorluk dönemi –özellikle de Constantinus dönemi– sanatında Erken Dönem Hıristiyanlık sanatının temel özelliklerini görmek mümkündür: Tinselleştirme ve soyutlama dürtüsü; dümdüz, bedenden yoksun ve belli belirsiz formların tercih edilmesi; frontalite, ağırbaşlılık ve hiyerarşi talebi; insan doğasının organik yaşantısına kayıtsızlık; karakteristik olana, bireye ve türlere karşı ilgisizlik. Kısacası yine, akla uygun olandan çok, ruhani olanı betimlemeye yönelik Klasisizm karşıtı bir istenç söz konusudur, ki bunun örnekleri katakomplardaki resimlerde, Roma kiliselerinin mozaiklerinde ve en erken tarihli Hıristiyan el yazmalarında bulunabilir. Gelişim süreci, Klasik Çağ'da paganizmin son dönemlerinde yaşanmış bir olayı kayıt altına almak için yapılan alelade resimlerden, mühür gibi Erken Hıristiyanlık sanatı şematik sembollerine kadar uzanır. Erken İmparatorluk döneminden başlayarak, forma kıyasla düşüncenin gitgide önem kazandığı ve formların yavaş yavaş hiyeroglif benzeri bir tür yazıya evrildiği süreci adım adım takip edebiliriz. Hıristiyan sanatını Klasik sanatın realizminden gittikçe uzaklara taşıyan yol, iki farklı doğrultuya çatallanır. Bu gelişim çizgisinden biri sembolizmi üretmiştir, ki bu sembolizm, betimlenen sahnedeki her bir ayrıntıyı ruhun kurtuluşu öğretisinin şifreli diline çevirerek kutsal kişilerin ruhani varlıklarını izleyicinin hayalinde canlandırmak dışında temsille pek ilgili değildir. Sanat eserinin bu çeviri eylemiyle elde ettiği düşünülen tinsel değer, Erken Dönem Hıristiyanlık sanatının başka türlü anlaşılmayabilecek ayırt edici özelliklerini açıklığa kavuşturur: Doğal boyutları çarpıtılması ve oran orantının betimlenen kişilerin ruhani önemine göre belirlen-

mesi; "ters perspektif", yani esas figürler izleyicinin uzağındaysa bunların ön plandaki daha az önemli figürlere göre daha büyük resmedilmesi;[3] yine önemli figürlerin şatafatlı biçimde cepheden gösterilmesi ve ikinci dereceden önem taşıyan ayrıntıların üstünkörü verilmesi vb. Diğer gelişim çizgisi ise çeşitli sahne, eylem ya da olayları anımsatmayı amaçlayan canlı bir epik ya da açıklayıcı üsluba evrilmiştir. Aslında Erken Hıristiyanlık döneminin rölyef, resim ve mozaikleri ya dinî ayinlerde kullanılan nesneler ya da Eski ve Yeni Ahit'ten hikâyeler ile azizlerin efsaneleridir. Bu eserlerde sanatçının bütün çabası, eylemi açık seçik biçimde betimlemeye yönelmiştir. Örneğin Rossano İncili'nde Yahuda'yı gümüşleri geri verirken gösteren bir minyatürde, baldakeni taşıyan ön ayaklardan biri başrahibin gözükmesi için kısmen kesilmiştir. Oysa ki başrahibin ayağın arkasında oturuyor olması gerekir. Belli ki ressam, olayla hiçbir alakası olmayan ayrıntıları doğru resmetmektense, başrahibin Yahuda'yı reddederkenki el hareketini açıkça göstermekle daha çok ilgilenmiştir.[4]

Artık, hiç değilse ilk dönemlerinde, pek çok özelliği Traianus Sütunu'nun resimli hikâye anlatımını çağrıştıran, basit ve popüler türde bir sanatla karşı karşıyayızdır. Bu üslup, kökenleri halka özgü olduğu hâlde, gitgide Roma'nın resmi sanat eserleri tarafından da benimsenir. Öyle ki, başta alt sınıfların beğenilerine hitap eden Erken Dönem Hıristiyanlık sanatı, nitelik bakımından değilse de, eğilim bakımından seçkin sınıfın sanatından pek ayrılamaz. Özellikle katakomplardaki resimlerin neredeyse tamamı, sanata yeteneği olmaktan çok dinî coşkuya sahip sıradan zanaatkârlar, amatörler ve acemi ressamlar tarafından yapılmış olmalıdır. Ama hem beğenide hem de teknikte bozulma eski eğitimli sınıflarda da görülür. Burada, yakın geçmişimizde Empresyonizm yerine Dışavurumculuğun tercih edilmesine benzer bir tarihsel kırılmayla yüz yüze geliriz: Bir Manet'yle kıyaslandığında bir Rouault resmi

---

3 OSKAR WULFF: "Die Umgekehrte Perspektive und die Niedersicht" ("Ters Perspektif ve Görme Zayıflığı"), *Kunstwissenschaftliche Beitraege A. Schmarsow Gewidmet*, 1907. *Die Kunst des Kindes* (*Çocuk Sanatı*), 1927.

4 WILHELM NEUSS: *Die Kunst der Alten Christen* (*Eski Hıristiyan Sanatı*), 1926, s. 117–118. Minyatür için bkz. H. PIERCE–R. TYLER: *L'Art Byzantin* (*Bizans Sanatı*), II, 1934, 143. levha.

o dönem ne kadar kaba görünmüşse, Erken İmparatorluk dönemi sanatıyla karşılaştırılınca Constantinus çağının sanatı da o kadar kaba görünür. Bu iki tarihsel değişim de, toplumsal dayanışmasının son kalıntıları da kapitalizm tarafından süpürülmüş ve şimdi yeryüzünden silinme korkusuyla göklerden gelecek bir yardıma bel bağlamış, kentli ve çok uluslu bir toplumun duyarlılığındaki değişimden kaynaklanır. Sürekli kapıdaki tehlike ortamında yaşayan böyle bir toplum, eskiden olduğu gibi formların zarafetine değil, yeni ruhani içeriğe ilgi göstermeye meyillidir. Aslında böyle bir ortam, Geç Roma dönemindeki pagan sanatı için de geçerliydi. İkisi arasındaki tek fark, pagan sanatında soylu ve hâli vakti yerinde Romalılar için üretilen eserlerin, yoksul Hıristiyan toplulukları için çalışmaya pek istekli olmayan gerçek sanatçıların elinden çıkmış olmasıdır. Bu sanatçılar, Hıristiyanlıkla ilgili fikirlere kişisel olarak karşı olmadıkları ve ufak bir ücret karşılığında ya da ücretsiz çalışmaya razı oldukları zamanlarda bile Hıristiyanlar için çalışma konusunda isteksizdiler. Çünkü Hıristiyanlar ressamlardan kafir tanrıları betimlemeyi hepten bırakmalarını talep ediyorlardı ki, belli bir yere gelmiş hiçbir saygın sanatçının böyle bir ödün vermesi muhtemel değildi.

Orta Çağ'ın metafizik dünya görüşünü Hıristiyan sanatının en erken dönemlerinde bulmaya kararlı akademisyenler, Erken Hıristiyanlığın Klasik sanattan her sapışını bilinçli bir tercih olarak görürler. Riegl'in "sanatsal niyet" (*Kunstwollen*) kuramı, bu akademisyenleri taklide dayalı ifadedeki her başarısızlığı tinselliğe doğru bir adım ve ilerleme işareti olarak görmeye iter. Nerede belli bir üslup belli bir sorunu çözmekten aciz görünse, bu üslubun gerçekten de söz konusu sorunu çözme niyetinde olup olmadığını araştırmak temel ilkeleridir. Şüphesiz bu ilke, "sanatsal niyet" öğretisinin en sonuç veren fikirlerinden biridir. İşleyen bir hipotez olarak değerlidir, ancak sınırları fazla zorlanmamalıdır. Bu kuramı, sanatçının niyeti ile uygulama gücü arasındaki uçurumla ilgili tüm olasılıkları yadsıyacak şekilde yorumlamak alenen saçmadır.[5] Erken Dönem Hıristiyanlık sanatında böyle bir

5 E. V. GARGER: "Ueber Wertungsschwierigkeiten bei Mittelalterlicher Kunst" ("Orta Çağ Sana-

uçurumun varlığı söz konusu olamaz. Kasti yalınlaştırma, ustaca bir yoğunluk ya da bilinçli idealizasyon ve gerçekliğin derinlik kazanması olarak övülen şey aslında çoğu zaman sadece kabiliyetsizlik ve yoksulluk, doğal formları düzgün çizme konusunda umarsız bir beceriksizlik ve çizimde primitif bir acemiliktir.

Devletin ve sarayın, aristokrasinin ve eğitimli çevrelerin resmi sanatı hâline geldiği Hoşgörü Fermanı[6] sonrasına kadar Erken Dönem Hıristiyanlık sanatındaki bu hantallığın ve kabalığın üstesinden gelinemez. Hatta sonrasında –örneğin Santa Pudenziana'nın apsis mozaiklerinde– kalokagathia'dan ve onun Klasisizmin akla sadakatine duyduğu nefretten bir şeyleri geri kazanır, ki zaten kalokagathia'nın böyle kesin biçimde reddedilmesinin üzerinden çok zaman geçmemiştir. Yalnızca ruhun güzel olabileceği, bedenin ise maddi olan diğer her şey gibi ister istemez çirkin ve iğrenç olduğu öğretisi, en azından Hıristiyanlık kabul gördükten sonra bir süreliğine, geri plana atılır. Artık zengin ve güçlü olan Kilise, İsa ile havarilerini sanki seçkin Romalılarmış, imparatorluk valileri ya da nüfuz sahibi senatörlermiş gibi heybetli ve ağırbaşlı kişiler olarak betimler. Antik Çağ bağlamında düşünecek olursak bu sanat, Hıristiyan sanatının ilk üç yüzyılındaki sanattan bile daha az yenidir. Daha çok, Orta Çağ boyunca sürekli beklenmedik biçimlerde ortaya çıkacak ve bu dönemden itibaren Avrupa sanat tarihinde bir leitmotife dönüşecek rönesansların ilkinin işareti olarak değerlendirilmelidir.

Hıristiyanlık döneminin ilk birkaç yüzyılı boyunca Roma İmparatorluğu'nda hayat, aynı ekonomik ve toplumsal çizgide, pek bir değişiklik olmadan akmaya devam ederek eski gelenek ve kurumlardan beslendi. Mülkiyet biçimleri, iş gücünün örgütlenmesi, eğitimin kaynak ve yöntemleri hemen hemen değişmeden kaldı. Dolayısıyla o günkü sanat anlayışında ani bir değişiklik olması şaşırtıcı olurdu. En fazla, yaşamın yeni bir doğrultu kazanmasıyla Antik kültür formlarının baştaki ahenginin zayıfladığı,

---

tında Aşırı Anlam Yükleme Sorunu"), *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, 1932–1933, s. 104 ile karşılaştırınız.

6 Roma İmparatoru Galerius'un 311'de yürürlüğe soktuğu, Hıristiyan katliamlarına son veren ferman. (ç.n.)

ama sanatçının anlaşılmak istiyorsa kullanmak zorunda olduğu bu formların hâlihazırdaki tek ifade aracı olmayı sürdürdüğü söylenebilir. Zaten Hıristiyan sanatının elinde başka bir şey de yoktur ve bu formları onları korumak istediği için değil, tıpkı bir dili konuşurken olduğu gibi, "cepte oldukları" için kullanmıştır.[7] Köklü form ve kurumlarda çoğunlukla olduğu üzere, eski ifade biçimleri, onlara hayat vermiş ruhtan daha kalıcı çıkar. Nitekim yaşamın manevi içeriği Hıristiyanlaştıktan çok sonra bile insanlar hâlâ kendilerini Antik felsefe, şiir ve sanat formlarıyla ifade ediyorlardı. Bu yüzden Hıristiyan kültüründe daha başından itibaren Antik Doğu ile Greko–Romen kültürlerde benzeri görülmemiş bir çatlak mevcuttur. Çünkü Antik Doğu ve Greko–Romen kültürlerinde form ve içerik *pari passu*[8] doğup gelişmiştir. Öte yandan Hıristiyan dünya görüşü, hem yeni ve hâlâ farklılaşmamış bir psikolojik tavrın, hem de entelektüel ve estetik bakımdan fazla olgunlaşmış incelikli bir kültüre ait düşünce biçimlerinin alaşımıdır.

Yeni Hıristiyan yaşam ideali başta sanatsal formları değil, o formların toplumsal işlevlerini dönüştürdü. Antik dünyada bir sanat eserinin her şeyden önce estetik bir değeri vardı. Ama Hıristiyanlıkta sanatın taşıdığı önem oldukça farklıydı. Kültürel formların özerkliği, Antik dünyanın tinsel mirasının kaybolan ilk unsuru oldu. Orta Çağ'ın zihin dünyasında din, sanatın inançtan bağımsız biçimde, kendi başına var olmasını, özerk bir bilimi hoşgördüğü gibi hoşgöremezdi. Bir dinî eğitim aracı olarak, en azından amaç Hıristiyanlığın olabildiğince yayılmasıysa, sanat bilimden değerliydi. Strabon zaten "Pictura est quaedam litteratura illiterato"[9] demişti. Durandus da "Pictura et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectiones et scripturae"[10] görüşündeydi. Orta Çağ anlayışına göre herkes soyut bir düşünce zincirini okuyup anlayabiliyorsa sanat gereksizdi. Sanat önceleri, duyularla

7 MAX DVORÁK: *Idealismus und Naturalismusi. d. Got. Skulptur u. Malerei* (*Gotik Resim ve Heykelde İdealizm ve Natüralizm*), 1918, s. 32. Burada Karolenj Dönemi sanatı bağlamında kullanılmıştır.

8 Latince. "Eşit miktarda, eşit hızda, eşit seviyede." (ç.n.)

9 Latince. "Resim, eğitimsiz insan için bir tür edebiyattır." (ç.n.)

10 Latince. "Kiliselerdeki resim ve süslemeler halk için kutsal kitap ve ders niteliği taşır." (ç.n.)

elde edilen izlenimlerden kolayca etkilenebilecek cahil kitlelere verilmiş bir ödün olarak görülüyordu. Aziz Neilos'un söylediği gibi, "sadece göze haz vermesine" kesinlikle izin verilmemeliydi. Antik sanatla kıyaslandığında Hıristiyan sanatının didaktik karakteri, bu sanatın en tipik özelliğidir. Yunanlar ve Romalılar sanatı sık sık propaganda aracı olarak kullanmışlardı, ama sanat onlar için hiçbir zaman yalnızca öğreti aktarmak için kullanılacak bir araç olmamıştı. Bu bağlamda iki kültürün yolları daha en başında ayrılmıştır.

Sanat formları, 5. yüzyıla ve Batı İmparatorluğu'nun dağılışına kadar radikal bir değişiklik göstermez. Bu tarihten sonra Roma'nın eski dışavurumculuğu bir "aşkınsal ifade" üslubuna evrilir.[11] Sanatın gerçeklikten kurtuluşu tamamlanır. Gerçekliğin yeniden üretilmesine ilişkin her türlü tasarının reddedilmesi öyle ileri gider ki, sık sık Antik Yunan'ın erken dönemlerindeki geometrik sanatı akla getirir. Resimde kompozisyon bir kez daha süslemeye dayalı bir düzenin ilkelerine boyun eğer. Ancak bu düzen artık yalnızca ritimin estetik niteliğini değil, daha üstün bir tasarıyı ve resimsel alanlar arasındaki uyumu da yansıtır. Sanatçı bundan böyle salt süslemelerle, figürler arasında eşit boşluk bırakılmasıyla, figür gruplarının simetrik düzenlenmesiyle, el kol hareketlerinin ritmik biçimde dengelenmesiyle, renklerin hoşa giden kompozisyonuyla yetinmez. Kompozisyondaki bu tür ilkelerin hepsi, Santa Maria Maggiore'nin nefinde görüleceği üzere, yeni sistemde bir ön hazırlık görevi görür ve ikinci dereceden önem taşır. Burada –Santa Maria Maggiore'de– ışıksız ve havasız, tuhaf bir ortamda; derinlik, perspektif ve atmosferden yoksun bir mekânda, iki boyutlu ve biçimsiz figürlerin ağırlıksız ve gölgesiz ele alındığı sahnelerle karşılaşırız. Tutarlı bir mekân yanılsaması yaratma çabası burada bütünüyle bir kenara atılmıştır. Figürler hiçbir şekilde birbirlerine uygun hareket etmezler ve aralarında tamamen hayali bir ilişki vardır. Çok daha katı ve cansız, aynı zamanda çok daha ağırbaşlı ve ruhani bir görünüme bürünmüşler-

---

11 RUDOLF KOEMSTEDT: *Vormittelalterliche Malerei* (*Erken Orta Çağ Resmi*), 1929, passim. [kitap içinde herhangi bir yerde (ç.n.)] Devamını 14–18. ve 20–23. sayfalarla karşılaştırınız.

dir. Yaşamdan ve bu dünyadan iyice uzaklaşmışlardır. Aslında bu etkiyi sağlayan araçların çoğu –özellikle de mekânsal derinliğin azaltılması, figürlerdeki iki boyutluluk ve frontalite ile tasarımdaki ekonomi ve basitlik– Geç Roma ve Erken Dönem Hıristiyanlık sanatında biliniyordu. Ama şimdi hepsi bir araya gelerek yeni bir üslubun unsurlarını oluşturur. Önceden ayrı ayrı görülür ya da hiç değilse sadece özel bir durum gerektirdiğinde kullanılırlardı.[12] Natüralist gelenek ve hafızayla aralarında her zaman açık ve çözümlenmemiş bir çatışma vardı. Ama burada dünyadan kaçış tamamen gerçekleşmiştir ve her ne kadar dünyevi Adem'in ölümü ve yeni bir ruhani adamın uyanışıyla çok yoğun ve özlü bir yaşantı yavaş yavaş aşılanıyor olsa da her şey hâlâ soğuk, kaskatı ve cansız formlardan ibarettir. Bütün bunlar Aziz Paulus'un şu sözünü yansıtır: "Artık yaşayan ben değilim, içimdeki İsa." Antik dünya ile Antik dünyanın duyulardan aldığı keyif yok olmuş, eski ihtişam ölmüştür. İmparatorluk Roma'sı harabeye dönmüştür. Kilise ise zaferini Roma aristokrasisinin ruh hâliyle değil, bu dünyaya ait değilmiş gibi davranan bir gücün sembolüyle kutlamaktadır. Kilise artık mutlak otorite olduğuna göre, Antik dünyayla hemen hemen hiç ilgisi olmayan bir sanatsal üslup üretebilir.

2.
BİZANS SEZAROPAPACILIĞININ SANATSAL ÜSLUBU

Kavimler Göçü sırasında Helen topraklarının doğusu, Batı'daki gibi bir kültürel çöküş yaşamadı. Batı Roma İmparatorluğu'nda neredeyse tamamen çökmüş kentsel para ekonomisi Doğu'da büyümeye devam etti; işin aslı artık eskisinden de güçlüydü. 5. yüzyıl gibi erken bir tarihte bile Konstantinopolis'in nüfusu bir milyonu aşmıştı ve kentin zenginliğiyle ihtişamına dair söylentiler kulağa peri masalı gibi geliyordu. Bizans bütün Orta Çağ boyunca sonsuz hazinelerin, altınlarla ışıl ışıl sarayların ve bitmek bilmez şenliklerin olduğu bir harikalar diyarıydı. Bütün dünyanın gözünde bir saltanat timsaliydi. Bu ihtişamı mümkün kılan

[12] Ibid., s. 40.

para, alım satım ve ticaretle akıyordu. Konstantinopolis modern anlamda bir metropoldü ve Roma'dan çok daha büyüktü. Her halktan insanın bir arada bulunduğu, nüfusunun çok uluslu bir perspektife sahip olduğu bir şehirdi. Endüstri ve ihracat merkezi, dış ticaretin ve uzak mesafeler arası iletişimin düğüm noktasıydı.[13] Aynı zamanda gerçek bir Doğu kentiydi; bu kentin sakinleri ticaretin Batı'da neden alçaltıcı bir iş olarak görüldüğüne muhtemelen akıl sır erdiremezlerdi. Zira tekelci denetimiyle saray bile büyük bir sınai ve ticari işletmeydi. Bu tekellerin ekonomik özgürlüğe getirdiği kısıtlamalar kişisel servetin asıl kaynağını doğurdu ve bu, Bizans ekonomisinin kapitalist yapısına rağmen, ticaret değil, gayrimenkuldü.[14] Ticaretten elde edilen büyük kârlar kişilerin değil, devletin ve imparatorluk ailesinin payına düşüyordu. Justinianus'un hükümdarlığından itibaren özel teşebbüse getirilen kısıtlamalar sadece belli türde ipek malzemenin imalatını kapsamıyordu. En en önemli gıda maddelerinin ticaretini yapma hakkını yalnız devlete veren bu kısıtlamalar aynı zamanda tüm üretim teşkilatını ve ticaretini kent yönetimi ile loncalara bırakan yasaları da içeriyordu.[15] Ancak endüstri ve ticaretin en kârlı dallarına konuşlanmış devlet tekeli, maliyenin taleplerini hiçbir şekilde karşılayamıyordu. Hazine, kârının en önemli kısmını vergi, emlak ve gümrük vergisi, patent ücreti vb. şekillerde özel teşebbüsten sağlıyordu. Dolayısıyla taşınabilir bir özel sermayenin yürürlüğe girmesi imkânsızdı. İmparatorluk'un otokratik ekonomi politikası, taş çatlasa taşrada toprak sahibinin arazisinin saldırıya uğramasını önleyebiliyordu. Oysa şehirde her şey merkezi yönetim tarafından çok sıkı biçimde denetlenip düzenleniyordu.[16] Vergilerden elde ettiği düzenli gelir ve rasyonelleştirilmiş devlet işletmeleri sayesinde Bizans tamamen denk bir

---

13 HENRI PIRENNE: "Le Mouvement Économique et Social" ("Ekonomik ve Toplumsal Hareketler"). (Ed.) G. Glotz, *Histoire du Moyen Âge*, VIII, 1933, s. 20.

14 STEVEN RUNCIMAN: *Byzantine Civilization* (*Bizans Uygarlığı*), 1933, s. 204.

15 LUJO BRETANO: "Die Byzantinische Volkswirtschaft" ("Bizans Ekonomisi"), *Schmoller's Jahrbuch*, 1917, 41. yıl, Vol. 2, s. 29.

16 GEORG OSTROGORKSY: "Die Wirtsch. u. soz. Entwicklungsgrundlagen des byz. Reiches" ("Bizans İmparatorluğu'nda Ekonomik ve Toplumsal Gelişimin Temel İlkeleri"), *Vierteljahrsschr. f. Sozial u. Wirtschaftsgesch.*, 1929, XXII, s. 134.

bütçeyle çalışıyordu. Üstelik elinin altında kullanıma hazır parası vardı, ki bu da Erken ve Yüksek Orta Çağ'daki Batı ülkelerinin aksine tüm tikelci ve liberal arzuları bastırmayı mümkün kılıyordu. İmparatorun erki, paralı askerlerin oluşturduğu güçlü bir ordu ile devletin düzenli geliri olmasa sürdürülmesi imkânsız olan etkin bir kamu hizmetine dayanıyordu. Bizans istikrarını, imparator ise hem ekonomik hareket serbestliğini hem de büyük toprak sahiplerinden bağımsız oluşunu bunlara borçluydu.

Bu koşullar, genellikle ticaret, haberleşme ve kentsel para ekonomisiyle ilişkilendirilen dinamik ve gelenekçilik karşıtı eğilimlerin neden ve Bizans'ta gelişme kaydedemediğini açıklar. Normalde nüfus üzerinde eşitlikçi ve özgürleştirici bir etkisi olan kentsel yaşam burada son derece disiplinli ve muhafazakâr bir kültürün kaynağı olmuştur. Bizans, Constantinus'un kentten yana olan politikası sayesinde daha en başında, Antik dönem ya da Yüksek ve Geç Orta Çağ şehirlerinden farklı bir toplumsal yapı kazandı. En önemlisi de, krallığın belli bölgelerindeki arazileri Konstantinopolis'teki bir evin mülkiyetine bağlayan yasa, toprak sahiplerinin kente göç etmeleriyle sonuçlandı. Dolayısıyla bu da, Batı'daki aristokrasiye kıyasla imparatora daha büyük bir sadakat gösteren ayrı bir kent aristokrasisinin gelişmesine neden oldu.[17] Maddi bakımdan tatmin olmuş bu muhafazakâr sınıf, nüfusun kalan kısmının hareketliliğini de azalttı. Tektipleştirici, geleneksel ve durağan eğilimleriyle mutlak monarşiye özgü bir kültürün doğmasına ve Konstantinopolis gibi doğası gereği güvenilmez bir merkezde tutunmasına büyük ölçüde yardımcı oldu.

Sezaropapacılık, Bizans İmparatorluğu'nda hâkim yönetim biçimiydi; yani seküler erk ile dinî erkin birleşimi tek bir diktatörün elindeydi. İmparatorun Kilise üzerindeki bu hâkimiyeti, Kilise Babaları'nın[18] geliştirdiği ilahi hak öğretisine dayanıyordu. Bu ilahi hak, artık Hıristiyan inancıyla çeliştiği düşünülen kralın kutsal soyuna ilişkin eskin mitin yerini aldı ve Justinianus tarafından

17 RICHARD LAQUEUR: "Das Kaisertum und die Gesellschaftdes Reiches" ("İmparatorluk ve İmparatorluk Toplumu"), *Probleme der Spaetantike*, 17. Deutscher Historikertag, 1930, s. 10.

18 Batı ve Doğu Kilisesi'nin teolojik ve akademik temellerini atan yazar ve akademisyenler. (ç.n.)

yasalaştırıldı. Çünkü madem imparatorun "ilahi" olmasına izin yoktu, o da Tanrı'nın yeryüzündeki vekili –ya da Justinianus'un kendisi için tercih ettiği ifadeyle "başrahibi"– olurdu. Batı Avrupa'nın hiçbir yerinde böyle teokratik bir devlet görülmemişti. Seküler hükümdarlık modern tarihte daha önce hiç burada olduğu gibi Tanrı'ya hizmetin bu kadar temel bir parçası olmamıştır. Batı'da imparatorlar hep seküler yöneticilerdi ve açıktan açığa olmasa da Kilise her zaman rakipleriydi. Doğu'da ise üç hiyerarşinin de –Kilise, ordu ve yönetim–[19] en tepesinde duruyor ve Kilise'yi sadece bir "devlet dairesi" olarak görüyorlardı.

Tebaasının sadakatinden güç alarak genellikle en mantıksız taleplerde bulunan Doğu Roma İmparatorluğu'nun dinsel–seküler otokrasisi, halkın hayal gücünü tetiklemek için herkesin önünde sergilenmek, görkemli biçimlere bürünmek ve mistik bir törenselliğin ardına sığınmak zorundaydı. Her türlü doğaçlamayı yasaklayan erişilmez resmiyeti ve katı görgü kurallarıyla Doğulu Helenistik saray, tam da bu tarz şatafatlı gösterilere uygun ortamdı. Fakat Bizans'ta saray, Helenistik döneme göre, entelektüel ve toplumsal yaşantının çok daha merkezindeydi. Daha çok emek ve sabır isteyen sanat eserlerine yönelik en çok siparişi, işin aslı tek siparişi, hatta çok önemli Kilise siparişlerini bile saray veriyordu. Versailles'a kadar sanat bir daha hiç bu kadar bütünüyle saray merkezli olmayacaktır. Zaten başka hiçbir yerde buradaki gibi aristokrasiyle alakasız, yalnızca kraliyetle ilgili bir mesele olmamıştır, zaten bir daha da hiçbir zaman bu kadar katı ve inatçı biçimde dinsel ve siyasal bir sadakat formu olmaz. Aristokrasi başka hiçbir yerde monarşiye bu kadar bağımlı değildi ve başka hiçbir yerde, burada olduğu gibi tamamen devlet yetkililerinden oluşmuyordu. Bu, imparatorun gözdelerine iş sağlamak için özellikle oluşturduğu bir bürokrat ve memur sınıfıydı. Dolayısıyla hiçbir şekilde özel ve kendi başına bir sınıf, soya dayalı bir aristokrasi değildi. Aslında kelimenin tam anlamıyla bir aristokrasi bile sayılmazdı. İmparatorun otokrasisi kalıtsal ayrıcalıkların ge-

[19] J. B. BURY: *History of the Later Roman Empire* (*Geç Roma İmparatorluğu Tarihi*), 1889, I, s. 186–187.

lişmesine izin vermiyordu. Nüfuz sahibi aristokratik sınıfın ayrıcalıkları her zaman belli kamu görevleriyle kol kola gidiyordu; kişi ayrıcalıklardan resmi görevli olduğu sürece faydalanabiliyordu. Bu nedenle Bizans bağlamında konuşuyorsak, bir aristokrasiden değil, İmparatorluk'taki nüfuz sahibi insanlardan bahsedebiliriz. Üst sınıfı siyasal olarak temsil eden senato başta yalnızca kamu çalışanlarından oluşuyordu. Ancak sonradan, gayrimenkullere ayrıcalıklı bir konum verildiğinde toprak sahiplerini de kabul etmeye başladı.[20] Fakat, sanayi ve ticaretle uğraşan sınıfla karşılaştırıldıklarında arazi sahiplerinin tadını çıkardıkları özel iltimaslara rağmen, toprak sahibi aristokrasi hariç soya dayalı herhangi türde bir aristokrasiden bahsetmek bu bağlamda artık akla yatkın değildir.[21] Resmi bir mevki, zenginlik ve toplumsal nüfuz arasındaki olmazsa olmaz bağlantıydı. Zengin toprak sahipleri –ki sadece toprak sahipleri gerçekten zengindi– aristokrasi mensubu olarak kabul edilebilmek için, eğer başka türlü edinemiyorlarsa, resmi bir unvan satın almak zorundaydılar. Devlet memurlarının da ekonomik konumlarını sağlamlaştırmak için taşradan arazi satın almaları gerekiyordu. Böylece iki üst sınıf öyle iç içe geçti ki, sonunda toprak sahiplerinin hepsi devlet memuru, tüm devlet memurları da toprak sahibi oldu.[22]

Kilise mutlak otorite olmasaydı ve kendini dünyanın hâkimi olarak görmeseydi, Bizans saray sanatının Hıristiyan sanatının en iyi örneklerini üretmesi de asla mümkün olmazdı. Başka bir deyişle Bizans üslubu ancak Hıristiyan sanatının olduğu yerlerde tutunabildi. Çünkü Batı'daki Katolik Kilisesi de Bizans'taki imparatorun sahip olduğu gücü istiyordu. İkisi de aynı sanatsal amaca sahipti: Sanat, mutlak otoritenin, insanüstü bir yüceliğin ve mistik bir erişilmezliğin yansıması olmalıydı. Tebaasından saygı talep eden devlet erkanını etkileyici betimleme çabası –Roma İmparatorluğu'nun son yıllarından itibaren gittikçe kendini hissettiren bir eğilim– Bizans sanatında doruğa ulaşır. Bu amaca ulaşmada

---

20 GEORG GRUPP: *Kulturgesch. des Mittelalters* (*Orta Çağ Kültür Tarihi*), III, 1924, s. 185.

21 "Aristokratik ailelèrin devlet otoritesini zayıflatması" ancak 6. yüzyıldan sonra hissedilmeye başlanmıştır. H. SIEVEKING: *Mittlere Wirtschaftsgesch.* (*Orta Çağ İktisat Tarihi*), 1921, s. 19.

22 G. OSTROGORSKY, op. cit., s. 136.

kullanılan öncelikli yöntem, Antik Doğu sanatında da olduğu gibi, frontalitedir. Bu yöntemin harekete geçirdiği psikolojik mekanizma çift yönlüdür: Frontal tasvir edilen figürün katı biçimci bir yaklaşımla ele alınması izleyicide dinsel duygular uyandırır. Öte yandan bu yaklaşımla sanatçı, hamisi ve işvereni olan imparatorun şahsında izleyiciye duyduğu saygıyı göstermiş olur. İşte frontalitenin gizli anlamı, iki mekanizmanın aynı anda işlemesi sonucu ortaya çıkan bu saygıdır. Betimlenen kişi hükümdarın kendisi olduğunda –aslında özellikle böyle olduğunda– yani o saygılı yaklaşım, tam da saygı gösterilmesi amaçlanmış kişi tarafından benimsendiğinde ortaya çıkar. Bu kendini nesneleştirme psikolojisi, kralla ilgili görgü kurallarına en çok uyan kişinin yine kralın kendisi olmasına benzer. Frontalite bağlamında, her figür temsili bir ölçüde saray merasimlerinden bir özellik taşır. Dinî ritüeller ile saray ritüellerinin biçimciliği, kurallarını çileciliğin ya da zorbalığın koyduğu bir yaşam tarzının ağırbaşlılığı, dinsel ya da seküler hiyerarşinin kendi otoritesine ait semboller yaratma girişimi sanattan aynı şeyleri talep eder ve aynı üslupsal formlarla karşılık bulur. İsa Bizans sanatında kral, Meryem de kraliçe olarak resmedilir. Kraliyete özgü, kıymetli giysiler giyer ve tahtlarında ketum, ifadeden yoksun ve tehditkar biçimde otururlar. Uzun bir havariler ve azizler kafilesi, tıpkı saray merasimlerindeki imparator ve imparatoriçenin maiyeti gibi, ağır ve vakur adımlarla onlara yaklaşır. Melekler de hazır bulunur ve dinî törenlerdeki ruhani liderler gibi düzenli bir sıra oluştururlar. Karşı gelinmez bir kural, figürlerin serbestçe hareket etmelerini, sırayı bozmalarını, hatta başka bir yere bakmalarını bile yasaklamıştır. Burada tüm insani, öznel ve rastgele unsurlar bastırılmıştır ve her şey krallık ihtişamıyla huşu uyandırır.

Bu ritüel, paradigmatik yansımasını San Vitale'nin azize adanmış mozaiklerinde bulur, öyle ki ilerleyen dönemlerde bile aynı kulvardaki başka eserler bu mozaiklerle boy ölçüşemez. Hiçbir Klasik ya da Klasisizm türevi akım, hiçbir idealist ve soyut sanat, form ve ritimi böyle doğrudan ve saf biçimde başarıyla yansıtamamıştır. Burada karmaşık olan, alaca karanlıkta ya da ara tonlarda eriyip giden her şey dışarıda bırakılmıştır. Her şey basit, açık ve

nettir. Her şey sert ve belirgin konturlar içerisinde tutulmuş, gölgesiz ve valörden yoksun betimlenmiştir. Hikâye bütünüyle şatafatlı bir törene dönüştürülmüştür. Maiyetleriyle birlikte adak sunan Justinianus ve Theodora, bir kilisenin presbyterium'u[23] için alışılmadık bir konudur. Ama dinî sahneler nasıl bu sezaropapacı sanatın saray merasimlerinin karakterine bürünüyorsa, saray kutlamaları da kilise ritüelinin yapısına zorlanmadan uyum sağlamıştır.

Bu heybetli ve baskıcı ruh hâli mimaride, özellikle de kiliselerin iç mekânlarındaki duvar mozaiklerinde karşımıza çıkar. Hıristiyan kilisesi başından beri, Tanrı'nın evinden ziyade mahalli bir merkez olması ve mimarideki vurguyu binanın dışından içine kaydırması bakımından Antik tapınaktan farklıydı. Fakat bunda demokratik bir ilkenin zorunlu yansımasını görüp kilisenin tapınağa kıyasla daha halkçı bir yapı olduğunu iddia etmek hatalı bir davranış olacaktır. Dışarıdan içeriye yönelen vurgu Roma mimarisinde zaten mevcuttu. Ayrıca bu durum yapının toplumsal işlevini tek başına kanıtlamaz. Erken Dönem Hıristiyan kilisesinin Romalıların kamu binalarından aldığı bazilikal plan, iç mekânı farklı değerlere sahip bölümlere ayırması, özellikle de ruhban sınıfına tahsis edilmiş koroyu yapının kalanından ayırmasıyla demokratik bir görünümden çok aristokratik bir görünümle uyumludur. Dahası, Erken Dönem Hıristiyan bazilikasının şekilsel yapısını kubbeyle tamamlayan Bizans mimarisi, yapının farklı kısımlarını birbirinden kesin biçimde ayırarak hiyerarşik ilişkiyi daha da güçlendirir. Tüm yapının tacı olan kubbe de adeta iç mekânın farklı kısımları arasındaki sınırların altını çizer.

Dönemin minyatürleri de genel olarak mozaiklerdeki ağırbaşlı, şatafatlı ve soyut üslubu yansıtır. Öte yandan minyatürler, anıtsal duvar tezyinatına göre ifade bakımından daha canlı ve doğaldır, konu seçimleri daha serbest ve çeşitlidir. Bu arada bu minyatür resminde iki farklı eğilim dikkati çeker. Bunlardan biri, Helenistik dönemin zarif el yazmalarının üslubunun izinden giden, büyük ve şatafatlı tam sayfa minyatürlerdir. Bir de manastır kullanımı için üretilmiş, illüstrasyonları çoğunlukla yalnız sayfa

---

[23] Kilisede sunağın önündeki kısımda yer alan ve yüksek din görevlileri için ayrılmış bölüm. (ç.n.)

kenarlarıyla sınırlı ve Doğu natüralizmleriyle manastırın basit beğenilerine hitap eden, daha az iddialı kitaplar vardır.[24] Kitap illüstrasyonu için gerekli bu görece mütevazı üslup, pahalı mozaik süsleme siparişleri veren sanat hamileri kadar kıdemli olmasalar da sanat konusunda daha açık fikirli çevreler için üretim yapmayı mümkün kılmıştır. Ayrıca daha esnek ve kolay olan teknik, mozaiğin karmaşık ve tuhaf yöntemine kıyasla bireysel deneylere daha açık ve serbest çalışmalara da olanak tanımıştır. Dolayısıyla minyatürün üslubu, kiliselerin iddialı iç mekânlarına göre daha doğal ve kendiliğindendir.[25] Bu, el yazması atölyelerinin İkonaklazm dönemi sırasında neden ortodoks ve popüler sanatın sığınağı hâline geldiğini de açıklar.[26]

Bununla birlikte Bizans sanatındaki natüralizmin bütün izlerini –hatta mozaiklerdekini bile– reddetmek, yanıltıcı bir basite indirgeme olur. Katı biçimci kompozisyonlarda yer alan portreler genelde şaşılacak derecede canlıdır. Bu üslup çatışmasının ahenkle giderilmesi bu sanatın belki de en dikkat çekici özelliğidir. San Vitale mozaiklerindeki imparator, eşi ve Piskopos Maximianus'un portreleri, bunun ikna edici bir örneği olup Geç Roma imparatorlarının bazı en iyi portreleri kadar canlı ve çekicidir. Belli ki Roma'ya kıyasla Bizans'ta, bütün üslupsal kısıtlamalara rağmen doğaya sadakatten uzaklaşmak, en azından portrelerde, mümkün değildir. Figürler frontal duruşla resmedilmiş, soyut ilkelere göre düzenlenmiş ve törensel ağırbaşlılıkla kaskatı duruyor olabilirler. Ama tanınmış kişiliklerin portrelerinde o kişilerin karakteristik özelliklerini tamamen görmezden gelmek imkânsızdır. Ancak bu, Erken Dönem Hıristiyan sanatının geç bir safhasında gerçekleşir ki bu, yeni bir ayrıma giden yolu bulmak, üstelik bunu en az direnç gösterecek yerde, yani gerçek kişiliklerin portrelerinde bulmak için çaba gösteren bir safhadır.[27]

---

24 CHARLES DIEHL: *La Peinture Byzantine* (*Bizans Resmi*), 1933, s. 41. ÉMILE MÂLE: *Art et Artistes du Moyen Âge* (*Orta Çağ'da Sanat ve Sanatçılar*), 1927, s. 9 ile karşılaştırınız.

25 CHARLES DIEHL: *Manuel d'Art Byzantin* (*Bizans Sanat Rehberi*), 1925, I, s. 231.

26 N. KONDAKOFF: *Hist. de l'Art Byzantin Considéré Principalement dans les Miniatures* (*Minyatür Üzerinden Bizans Sanatının Tarihçesi*), 1886, I, s. 34.

27 R. KOEMSTEDT, op. cit., s. 28.

3.
İKONAKLAZMIN NEDENLERİ VE SONUÇLARI

Orduyu ayakta tutabilmek için toprak sahibi seçkinlerin iş birliğini gerektiren 6., 7. ve 8. yüzyılların müsrif savaşları sonunda bu arazi sahiplerinin gücünü sağlamlaştırır, hatta Doğu'da bir tür feodalizmin ortaya çıkmasına neden olur. Batı'daki feodal sisteme damgasını vuran feodal bey ve vassal arasındaki karşılıklı bağımlılığın burada var olmadığı doğrudur. Fakat elinin altında paralı ordu kuracak serveti olmadığı sürece, imparator burada bile az çok toprak sahiplerine bağımlı olmuştur.[28] Ne var ki Doğu Roma İmparatorluğu'nda askeri hizmetin karşılığı olarak arazi bağışlama sistemi pek gelişememiştir. Batı'nın aksine burada tımar, nüfuz sahibi kimselere ve şövalyelere değil, köylülere ve askerlere veriliyordu. Doğal olarak latifundia sahipleri, tıpkı Batı'da köylülere yaptıkları gibi burada da köylülerin ve askerlerin bu şekilde edindikleri arazileri ele geçirmeye çalıştılar. Köylüler –mülkiyet kullanım hakları güvenceye alınmadığı için Batı'da yapmak zorunda kaldıkları gibi– burada da ağır vergi yükünden korunmak amacıyla büyük derebeylerine sığındılar. İmparatorlar, en azından ilk başlarda, gayrimenkulün birkaç elde birikmesini önlemek için köylüler adına her türlü çabayı gösterdi. Elbette öncelikli amaçları, arazilerin büyük derebeylerinin eline geçmesini önlemekti. Fakat Persler, Avarlar, Slavlar ve Araplara karşı verilen uzun ve ümitsiz mücadele sırasında esas çabaları ordunun korunmasında yoğunlaşmıştı. Diğer bütün kaygılar, bu asıl sorunun yanında ikinci plandaydı. İmgelere tapınma yasağı, İmparatorluk'un acil önlemlerinden yalnızca birisiydi.

İkonaklazm aslında sanat karşıtı bir akım değildi. Sanata hepten saldırmadı, sadece belli tür bir sanata karşıydı. Yalnızca dinî içerikli resimlerle savaştı ve en fanatik saldırıların olduğu dönemde bile dekoratif resimler hoşgörüldü. Bu mücadelenin siyasi ağırlıklı bir arka planı vardı. Sanata saldırı, tüm diğer çetrefilli gerekçelerin arasında kaybolmuş, oldukça önemsiz bir eğilimdi;

---

[28] L. BRENTANO, op. cit., s. 41–42.

belki de bütün bu nedenlerin içinde en önemsiz olanıydı. İkonaklazm akımının yayılmasında hiç payı olmadığı söylenemezse bile, sanata saldırı her hâlükârda akımın başladığı yerlerde olabilecek en küçük rolü oynadı. Putperestliği çağrıştıran her şeye karşı hissedilen hoşnutsuzluğun yanı sıra mistik olanın resimsel temsiline duyulan nefretin, Bizans'ın ilerleyen dönemlerinde resim sanatından keyif alma üzerinde –Erken Hıristiyanlıkta olduğu gibi– hiçbir şekilde belirleyici bir etkisi olmamıştır. Hıristiyanlık devlet tarafından tanınana kadar, Kilise dinî resimlere prensipte karşı çıkmış ve sadece mezarlıklarda, belli koşullar altında kullanılmasına hoşgörü göstermişti. Fakat orada bile portre yasaktı; heykel tamamen dışlanmıştı, resim ise sembolik temsillerle sınırlıydı. Kiliselerde güzel sanat eserlerinin kullanımı kesinlikle yasaktı. İskenderiyeli Klemens, ikinci emirde[29] her tür resimsel temsile karşı olduğunu vurgulamıştı; Erken Dönem Kilisesi'nin ve Kilise Babaları'nın kıstası buydu. Fakat Kilise ile devlet uzlaştıktan sonra putperestliğe dönme korkusu kalmadı, görsel sanatlar artık Kilise'ye hizmet edebilirdi; gerçi şimdi bile belli yasak ve sınırlamalardan tamamen bağımsız değildi. 3. yüzyılda Eusebios hâlâ İsa'nın tasvirini putperestlik olarak tanımlıyor ve Kitab-ı Mukaddes'e aykırı olduğunu söylüyordu. Tek başına İsa'nın olduğu resimlere bir sonraki yüzyılda bile nadiren rastlanır. Bu resim türünün üretimi ancak 5. yüzyılda güç kazanarak gelişmeye başladı. Ama o zaman da Mesih imgesi en önemli dinî tasvir oldu ve sonunda kötü ruhların olumsuz etkilerine karşı bir tür büyüsel koruma olarak görülmeye başlandı.[30] İkonaklazm fikrinin bir diğer nedeni –ki putperestliğe duyulan nefretin dolaylı bir nedenidir– Erken Hıristiyanlığın Klasik Antikitenin duyulara dayalı estetik kültürünü benimsemeyi reddetmesiydi. Bu dinsel neden, ilk Hıristiyanlar tarafından pek çok şekilde formülleştirildi. Bunların içinde belki de en tipik olan, hiçbir resmin betimlenen kişinin bedensel ve duyusal yanını vurgulamaktan kaçınamayacağını

---

29 Burada bahsedilen ikinci emir, İskenderiyeli Klemens'in (y. 150–220) *Protrepticus* adlı eserinde geçer. Klemens bu çalışmasında Yunanistan'da yaşayan paganlara Hıristiyanlığı benimsemeleri için birtakım uyarılarda bulunur. (ç.n.)

30 E. J. MARTIN: *A History of Iconoclastic Controversy* (*İkonaklazm Anlaşmazlığının Tarihçesi*), 1930, s. 18–21 ile karşılaştırınız.

düşündüğü için tüm Mesih tasvirlerini reddeden Amasealı Asterios'unkiydi. "İsa'nın resmini yapmayın," diye uyarıyordu. "Bizim iyiliğimiz için kendi isteğiyle boyun eğdiği Tecessüm'ün[31] aşağılamasına yeterince katlandı. Onun yerine cisimsiz kelamı içimizde taşıyalım."[32]

Gelişerek Doğu'da putperestliğe karşı bir seferberliğe dönüşen imgelere yönelik büyük saygı, şu ana kadar bahsedilmiş tüm etkenlerden çok daha büyük bir rol oynadı. Fakat III. Leon'un endişesinin gerçek nedeni bu değildi. Dinîn saflığından ziyade aydınlanma akımının sonuçlarından endişeleniyordu; dinî imgeler yasağından sonra bu konuya el atacağına kendi kendine söz vermişti. Ayrıca onun için, imgelere tapınma yasağıyla yanına çekmeyi umduğu eğitimli ve aydın toplumsal çevreler, aydınlanmanın nedenlerinden daha önemliydi.[33] Çünkü bu çevrelerden Paulosçuların[34] etkisi altında "reformcu" bir bakış açısı yayılıyor ve tüm dinsel tören sistemine – "pagan" ritüellere ve kurumsal ruhbanlığa– karşı itirazlar yükseliyordu. Bu çevrelere göre hiçbir şey, azizlerin imgeleriyle sürdürülen putperestlikten daha pagan olamazdı ve hiç değilse Isauria'daki[35] bağnaz taşralı hanedan bu konuda eğitimli sınıflarla tamamen aynı fikirdeydi.[36] İkonaklazm'ın bu kadar çok yayılmasını sağlayan başka bir etmen de, kendi dinlerinde imgelere tapınma olmayan Arapların askeri başarılarıydı. Müslümanlık, her başarılı davada olduğu gibi, kendine destekçiler bularak Bizans'ta moda oldu. Pek çok insan, düşmanın başarısı ile dinî arasında bir bağlantı gördü ve peşine düşüp onu yakından izlerse sırını öğrenebileceğini düşündü. Baş-

---

31 Hıristiyan inancında Tanrı'nın İsa'da insan bedenine bürünmüş olması. (ç.n.)

32 Alıntı için bkz. KARL SCHWARZLOSE: *Der Bilderstreit, ein Kampf der griech. Kirche um ihre Eigenart und ihre Freiheit* (*İkonaklazm Anlaşmazlığı: Yunan Kilisesi'nin Özgünlük ve Özgürlük Savaşı*) 1890, s. 7.

33 G. GRUPP, op. cit., I, s. 352.

34 7. yüzyılda ortaya çıkmış düalist Hıristiyan mezhebi. Buna göre biri iyi, diğeri kötü olmak üzere iki Tanrı vardır. İyi Tanrı gelecekteki dünyanın, kötü Tanrı ise bu dünyanın yaratıcısı ve yöneticisidir. İyi Tanrı etten kemikten bir insan olamayacağına göre, İsa gerçekten Meryem Ana'nın oğlu olamaz. (ç.n.)

35 Antik çağlarda Anadolu'nun güneyinde kalan bölge. Kabaca günümüzdeki Konya'ya denk düşer. (ç.n.)

36 CARL BRINKMANN: *Wirtschafts und Sozialgesch.* (*Ekonomik ve Toplumsal Tarih*), 1927, s. 24.

kaları ise belki de düşmanın yaşam tarzını benimseyerek gazabını hafifletmek istedi. Muhtemelen çoğu, putperestlik bırakılırsa her hâlükârda bunun kimseye bir zararının dokunmayacağını düşünüyordu. Ama İkonaklazm tartışmalarının en önemli ve son tahlilde en belirleyici nedeni, imparatorların takipçileriyle birlikte monastisizmin sürekli artan gücüne karşı açtıkları savaştı. Keşişler Doğu'da, Batı Avrupa'da olduğu gibi üst sınıfın entelektüel yaşantısında pek fazla nüfuz sahibi değildiler. Bizans'ta seküler kültürün onu Klasik Antikiteye doğrudan bağlayan kendi geleneği vardı; rahiplerin aracılığına ihtiyacı yoktu. Fakat keşişler ve sıradan halk arasında samimi bir ilişki mevcuttu. Bu ikisi, keşişler ve halk, belli koşullarda merkezi otorite için tehlike kaynağı olabilecek ortak bir cephe oluşturdu. Manastırlar, insanların kafalarında sorular ve endişelerle, taleplerle gittikleri ve giderken yanlarında hediyeler de götürdükleri hac mekânlarına dönüştüler. Bu manastırların en büyük cazibesi mucizeler yaratan ikonalardı. Bir azizin nam salmış bir imgesine sahip olmak, manastır için tükenmez bir şöhret ve zenginlik kaynağına dönüşmüştü. Doğal olarak keşişler nüfuzlarıyla birlikte gelirlerini de arttırmak için popüler dinî gelenekleri, azizler kültünü, rölik ve imgelere ibadeti benimsemeye dünden razıydılar.

III. Leon, güçlü bir askeri devlet kurma planlarına en çok Kilise ile keşişlerin engel olduklarını hissediyordu. Kilise'nin hükümdarları ve manastırlar, ülkedeki en büyük toprak sahipleri arasındaydılar ve vergiden muafiyetin tadını çıkarıyorlardı. Manastır yaşantısının popülerliğinin sonucu olarak keşişler pek çok genç erkeği ordu, kamu hizmeti ve tarımdan alıkoyuyor, aldıkları daimi bağışlar nedeniyle devlet hazinesini hatırı sayılır bir gelirden mahrum bırakıyorlardı.[37] İmparator, imgelere tapınmayı yasaklayarak onları en etkili propaganda araçlarından yoksun bırakmış oldu.[38] Bu önlem imgelerin üreticisi, sahibi ve koruyucusu, ama en çok da kutsal ikonaların kendi etrafında ördüğü büyünün bek-

[37] O. M. DALTON: *Byzantine Art and Archaeology* (*Bizans Sanatı ve Arkeolojisi*), 1911, s. 13. CARL NEUMANN: "Byz. Kultur u. Renaissancekultur" ("Bizans Kültürü ve Rönesans Kültürü"), *Historische Zeitschr.*, 1903, vol. 91, s. 222.

[38] K. SCHWARZLOSE, op. cit., s. 241.

çileri olan manastırları etkiledi. İmparator totaliter arzularını gerçekleştirmeye niyetliyse, öncelikli görevi bu ikonalardan doğan büyü ve aurayı dağıtmak olmalıydı. "İdealist" tarihçilerin ikonaklazm anlaşmazlığına ilişkin bu açıklamaya karşı ileri sürdükleri başlıca iddiaları, keşişlere zulmün imgelere tapınma yasağından ancak otuz, kırk yıl sonra başladığı ve III. Leon döneminde doğrudan bir düşmanlığın sergilenmediğidir.[39] Sanki keşişler imgelere tapınma yasağından zaten yeterince kötü etkilenmemişler gibi! Keşişler yasağa karşı koymadan onlara saldırmak ne gerekliydi ne de mümkündü; ama onlar direnç gösterir göstermez zulüm hiç gecikmeden başladı.

Dolayısıyla İkonaklazm kesinlikle sanata karşı olan gerici, Platonik ya da Tolstoycu bir akım değildi. Ayrıca sanatsal uygulamada duraklamaya değil, sadece yeni bir yönelime yol açtı. Görünüşe göre bu değişikliğin, kendi kendini tekrarlamaya başlamış, tekdüze ve aşırı derecede biçimci sanatsal üretim üzerinde canlandırıcı bir etkisi oldu. Ressamlar artık yalnızca dekoratif işlerle sınırlandırılmışlardı; işte bu durum, süslemeci Helenistik üsluba doğru bir geri dönüşe neden oldu. Kilise dekorasyonunun bırakılmasıyla elde edilen yeni bağımsızlığın sonucu olarak, doğal konular önceden izin verilene kıyasla daha enerjik içimde ele alınıyordu.[40] Daha sonra bu konular gelişerek avlanma ve bahçe sahnelerine evrildiklerinde, insan figürü de daha az katı ve "frontal", öte yandan daha hareketli ve üç boyutlu betimlenmeye başlandı. Bizans sanatının 9. ve 10. yüzyıllardaki ikinci altın çağı, bu ikinci dönemin natüralist kazanımlarını sürdürerek onları kilise resimlerine uyguladı. Dolayısıyla haklı olarak bunun İkonaklast akımın bir sonucu olduğu söylebilir.[41] Ne var ki Bizans sanatı kısa süre sonra biçimsel olarak tekrar klişeleşmiştir. Ama muhafazakâr eğilim bu sefer sarayda değil, manastırlarda, yani eskiden daha serbest, rahat ve popüler bir yaklaşımın yuvası olan

39 LOUIS BRÉHIER: *La Querelle des Images* (*İmgeler Anlaşmazlığı*), 1904, s. 41–42. E. J. MARTIN, op. cit., s. 28, 54.

40 O. M. DALTON, op. cit., s. 14–15 ile karşılaştırınız. O. WULFF: *Altchristliche u. Byz. Kunst* (*Bizans ve Erken Hıristiyanlık Sanatı*), 1918, II, s. 363.

41 CHARLES DIEHL: *La Peinture Byz.* (*Bizans Resmi*), s. 21.

yerlerde başlamıştır. Önceden katı, tek tip ve tamamen tutucu ölçütleri benimseyen saray sanatıydı; şimdi sıra manastır sanatına gelmişti. İmgeler savaşını manastır tutuculuğu kazandı ve bu zaferinin neticesinde muhafazakâr bir yaklaşım geliştirdi. İşin aslı o kadar muhafazakâr bir yaklaşım geliştirdi ki Yunan Ortodoks manastırlarındaki ikonalar 11. yüzyılda bile hâlâ 7. yüzyıldaki gibi resmediliyordu.

4.
KAVİMLER GÖÇÜ'NDEN KAROLENJ RÖNESANSI'NA SANAT

Kavimler Göçü dönemi boyunca üretilmiş sanat, Hıristiyan Antikitesiyle karşılaştırıldığında köhne ve modası geçmiş görünür. Üslup olarak Demir Çağı'ndan öteye gidememiştir. Daha önce hiç bu kadar dar bir alanda, bu dönemde olduğu kadar derin bir sanatsal çelişki görülmemiştir: Bizans'ta katı bir düzene bağlı, ama teknik olarak son derece ustalıklı bir figüratif sanat varken, Germen ve Kelt kavimlerinin işgal ettiği Batı Avrupa'da olağan ifade biçimi, süslemeye yoğunlaşmış soyut geometrizmdir. Türlü türlü karmaşık örgü ve spiral motifleri, uzuvları iç içe geçmiş hayvan desenleri ve kıvrımlarla bezeli insan figürleriyle bu dekoratif sanat yaratıcılık bakımından ne kadar karmaşık ve zengin olursa olsun, evrimsel bakış açısına göre La Téne döneminden[42] öteye geçememiştir. Bu sanatın bu kadar primitif görünmesindeki öncelikli neden, figür çizme konusundaki sıra dışı yetersizliği –yalnızca İrlanda ve Anglosakson minyatürlerinde insan figürü görülür– ve betimlediği nesneye en ufak bir hacim bile vermemesidir. Formlarının patlamaya hazır ve genelde bir hayli dışavurumcu olan dinamizmine rağmen zayıf, oyuncu ve sadece dekoratif bir sanattır bu. Bu sanattaki "gizli Gotik" gerçek Gotik'le farklı güçlerin soyut etkileşiminin gerilimi dışında bir şey paylaşmaz ve şüphesiz iki üslubun hiçbir içsel ya da hissedilebilir şekilde düşünsel

---

42 İsviçre'nin Neuchâtel Gölü bölgesinin kuzey tarafında yer alan arkeolojik site. Burada yapılan kazılarda Avrupa'nın Demir Çağı'na ait buluntular ortaya çıkmıştır. (ç.n.)

bir ortak noktası yoktur. Bu çizgisel sanat, özellikle bir Germen üslubunu –ya da sadece Germen kabilelerince alınıp taklit edilmiş olması daha muhtemel bir İskit ve Sarmat[43] dekoratif üslubunu–[44] yansıtsa da yansıtmasa da, burada Klasik sanat anlayışının tasfiyesini işaret eden ve "Akdeniz bölgesinin sanatıyla ciddi bir karşıtlık"[45] oluşturan bir fenomenle karşı karşıyayızdır.

Kavimler Göçü dönemi sanatı, Dehio'nun iddia ettiği gibi bir halk sanatı mıydı? *Köylü sanatı* olduğu kesindir: Batı'yı kaplamış köylü kabilelerin, hâlâ ana üretime tabi bir halkın sanatıydı bu. Bütün köylü sanatına "halk sanatı" diyeceksek ya da halk sanatı kültürel bakımdan homojen bir kitleyi hedeflemiş görece basit ifade formları anlamına geliyorsa, o zaman bu bir "halk sanatı"dır. Ama "halk sanatı" denince profesyonel bir uzman tarafından gerçekleştirilmeyen bir faaliyet anlıyorsak, o hâlde bu sanatı böyle adlandırmak zordur. Bu sanatın günümüze ulaşabilmiş pek çok ürünü mantıken, her türlü amatör sanatı aşan bir sanatsal becerinin var olmasını gerektirir. Bu eserlerin titiz bir mesleki eğitimden geçmemiş ve uzun süre alıştırma yapmamış sanatçılar tarafından üretilebilmiş olması gerçekten akılalmazdır. Almanlar muhtemelen yalnızca az sayıda uzman zanaatkâra sahipti ve şüphesiz el sanatları faaliyetinin büyük kısmı hâlâ evde yürütülüyordu. Fakat günümüze ulaşabilmiş sanatsal süslemelerin yan ürün olması pek mümkün değildir.[46]

Almanlar genelde kendi tarlalarında çalışan özgür köylülerdi. Fakat bir kısmı da arazilerinde onlar için çalışan serfleri olan toprak sahipleriydi. Bu Kavimler Göçü çağında "komünal tarım" artık söz konusu değildi.[47] Bütün kültür hâlâ tarımsal seviyede olduğu için hâkim koşullar ancak gelişmemiş olarak tarif edilebilir.

---

43 MÖ 6–4 yüzyıllarda Orta Asya'dan Ural Dağları'na, oradan da Güney Rusya, Kuzey Kafkasya ve Balkanlar'a kadar yayılmış İranlı halk. (ç.n.)

44 C. SCHUCHARDT: *Alteuropa* (*Eski Avrupa*), 1926, s. 265 ve devamı.

45 VITZTHUM-VOLBACH: *Die Mal u. Plastik des Mittelalters in Italien* (*İtalya'da Orta Çağ Resmi ve Heykeli*), (1924), s. 15–16.

46 GEORG DEHIO: *Gesch. der Deutschen Kunst* (*Alman Sanatının Tarihi*), I, 4. Baskı, 1930, s. 15.

47 ALFONS DOPSCH: *Die Wirtschaftsentwicklung der Karolingerzeit* (*Karolenj Döneminde İktisadi Gelişme*), 1912–1913. *Wirtsch. u. soz. Grundlagen der Europ. Kulturentwicklung* (*Avrupa Kültürel Gelişiminde İktisadi Gelişme ve Toplumsal Kurumlar*), 1918–1924.

Geometrik üslup, Neolitik Çağ'ın sonundan beri her yerde olduğu üzere burada da köy yaşantısıyla uyumluydu. Fakat artık burada, diğer yerlerdeki gibi mal paylaşımını benimsemiş bir topluluk gerektirmiyordu. Bu dönemin sanatı, başka çağ ve halkların köylü sanatına kıyasla kendine has ayırt edici bir özelliğe sahip değildir. Bununla birlikte Germen köylülerin geometrik üslubunun İrlandalı keşişlerin minyatürlerinde devam etmekle kalmayıp süsleme ilkesini insan figürünü de içine alacak şekilde genişleterek güç kazanmış olması dikkat çekicidir. Bu resmin doğaya uzaklığı Antik Yunan erken geometrizminin soyutlamasına ulaşır, hatta bazen onu geride bırakır. Sadece figüratif olmayan süslemeler ile bitki ve hayvan formları değil, insan formları da saf kaligrafiye dönüşür ve modele bedensel ve organik yaklaşımda doğaya sadakati bir kenara bırakır. Peki bilgili bir kitlenin iş verdiği bilgili keşişlerce bu kadar uzun süredir icra edilip mükemmelleştirilmiş bir sanatın, göçmen halkların üslup seviyesinde sabit kalmış olmasına nasıl bir açıklama getirilebilir? Esas neden büyük ihtimalle İrlanda'nın hiçbir zaman bir Roma eyaleti olmamış ve dolayısıyla Klasik Antikite güzel sanatlarından payına düşeni doğrudan almamış olmasıdır. İrlandalı keşişlerin çoğu muhtemelen hiç Roma heykeli görmemişti. İrlanda'ya Roma ya da Bizans resimli el yazmaları çok fazla –en azından bir sanatsal geleneğin temelini oluşturmaya yetecek kadar sık– ulaşmıyordu. Bu nedenle Kavimler Göçü dönemi sanatının soyut biçimciliği burada, Roma sanatı formunda ortaya çıktığı Avrupa'da karşılaştığına benzer bir dirençle bile karşılaşmadı. İrlanda minyatürlerindeki "köylü" geometrizmi açıklayan bir diğer etmen de, Avrupa'daki, bilhassa Bizans'taki monastisizmden farklı olan İrlanda manastır yönetmeliğinin kendine özgü karakteriyle ilgilidir. Yunan manastırları kentlerin yakınına kurulmuştu ve kent yaşamında, ticarette ve dünya çapındaki entelektüel akımlarda faal bir rol oynuyordu. Manastır üyeleri yalnızca hafif bedensel çalışmalar üstleniyorlardı, taşra yaşantısıyla ilgileri yoktu. Buna karşılık İrlandalı keşişler hâlâ yarı yarıya köylüydüler. Bizzat Patrick orta ölçekte arazisi olan

bir toprak sahibinin, bir "rusticus"un[48] oğluydu ve manastırlarını kurarken Benedikten yönetmeliğinin her bir harfine aynen uydu. Bununla birlikte keşişlerin minyatürleriyle aynı kültürel seviyede olan erken dönem İrlanda şiirinin doğaya yaklaşımındaki canlılık öyle dikkat çekicidir ki, sadece doğaya sadakatten değil, son derece hassas ve izleyiciye hemen karşılık veren bir empresyonizmden de bahsetmek mümkündür. Birbirinden bu kadar farklı iki fenomenin tek ve benzer bir kültürden nasıl çıktığını anlamak zordur. Bir yanda bütün doğal formların anında saf süslemeye döndüğü minyatür, diğer yanda aşağıdaki doğa tasviri vardır:

"Minicik, hoş bir seda, evrenin narin müziği, ağaç tepelerindeki guguğun tatlı sesi; güneş ışınları dans eder adeta, genç sığır sevdaya düşmüş dağlarla..."[49]

Bu çelişkinin tek açıklaması, evrimin genelde olduğu üzere burada da bütün farklı sanat formlarında paralel gitmediğidir. Burada da tek bir üslubun ortak paydasına indirgenemeyecek sanatsal dışavurumların görüldüğü o tarihsel dönemlerden biriyle karşı karşıyayızdır. Bir dönemin farklı sanat ve janrlarındaki natüralizmin derecesi, sosyolojik yapısı homojen bile olsa, yalnızca dönemin genel kültür seviyesine değil, ayrı ayrı her bir sanatın ve janrın niteliğine, geçmişine ve özel geleneğine de bağlıdır. Bir doğa deneyimini, sözcükler ve vezinle ya da çizgiler ve renklerle tarif etmek kesinlikle aynı şey değildir. Bir çağ, bunlardan birinde iyi olup ötekinde kötü olabilir. Bir sanat formu doğayla hâlâ bir hayli kendiliğinden ve doğrudan bir ilişki kurarken, diğeriyle olan ilişkisi çoktan gelenekselleşerek klişeleşmiş olabilir. "Minik kuş ıslıklı bir nota koyverdi, pırıldayan sarı gagasının ucunda çınlayan; karatavuk bir feryat yolladı Loch Lig'in üzerine sarı çalılarla kaplı ağaçtan"[50] gibi şiirsel imgeler keşfetmiş ve "kuğuların pabuçları" ile "kuzgunların kışlık paltosu"[51] benzeri şeylerden

48 Latince "taşralı". (ç.n.)

49 KUNO MEYER: *Bruchstuecke der Aelteren Lyrik Irlands. Abhandlungen der Preuss. Akad. d. Wiss.* (*İrlanda'nın Eski Lirik Şiirlerinden Fragmanlar. Prusya Bilimler Akademisi İncelemeleri*), 1919, Philos.–Hist. Klasse, Nr. 7, s. 65.

50 Ibid., s. 66.

51 Ibid., s. 68.

bahsetmiş İrlandalılar, tavuk ya da yavru kartal demeye bin şahit isteyen kuşlar çizmiş ve resmetmişlerdir. Farklı sanat ve janrların üslupsal yaklaşımlarındaki birebir paralellik, sanatın artık ifade yöntemleriyle mücadele etmesini gerektirmeyen, ama biçimsel uygulamada farklı olasılıklar arasında belli bir yere kadar özgürce seçim yapabildiği bir gelişim seviyesine bağlıdır. Paleolitik Çağ şiirlerinde –tabii eğer şiir o dönem de var olduysa– aynı dönemin resminde gözlemlenen son derece gelişmiş natüralizmle kıyaslama yapacak hiçbir şey olmayacaktır. Yine İrlanda'nın eski şiirlerinde, dilin metaforik gücü doğal yaşama dair imgeler üretmiştir. Oysa Kavimler Göçü döneminin bezemeci üslubunu temel almış resim sanatı bu ifade biçiminden yoksundur. İrlandalılar şiirlerinde resimdekinden bir hayli farklı bir geleneğe bağlıydılar. Şairler doğayı anlatan Latince güftelere ya da Latinceden türetilmiş şiirlere aşinaydılar. Ressamların ise başlangıçta bildikleri tek şey, Kelt ve Germen köylü kavimlerin geometrik üslubuydu. Fakat şairler ve ressamlar farklı toplumsal ve kültürel sınıflara aittiler; dolayısıyla bu farklılık doğaya yaklaşımlarını etkilemiş olmalıdır. Minyatürleri yapan ressamların alelade keşişler olduklarını biliyoruz. Buna karşılık, epik şiir yazanların da doğa şiirleri yazanların da profesyonel şair olarak faal olduklarını farz edebiliriz. Yani bu şiirleri yazanlar ya büyük saygı gören saray şairleri sınıfından ya da büyük ihtimalle daha az muteber, ama eğitimli oldukları için yine de üst sınıfa mensup gözüyle bakılan bard'ların sınıfından geliyorlardı.[52] Bu şiirlerin halk şiiri gibi ortak bir kökenden geldikleri varsayımının kaynağı,[53] "doğal" ve "halk" terimlerinin birbirinin yerine geçebilecek kavramlar olduğuna inanan Romantik düşüncedir. Oysa gerçekte bunlar birbirine alternatif olmaktan çok, zıt kavramlardır. İrlanda doğa güftelerinde karşılaştığımız aynı doğrudan hayal gücü, bir azizin hayatını anlatan aşağıdaki paragrafta, yani halk şiiriyle bariz biçimde hiçbir ilgisi olmayan edebi bir metinde de apaçık görünür. Parça, deniz kıyısında oyun oynayan bir çocuğun suya düştüğü, ama aziz tarafından kurtarıldığı bir

[52] Ibid., s. 4.

[53] ELEANOR HULL: *A Text Book of Irish Lit.* (*İrlanda Edebiyatı Ders Kitabı*), I, 1906, s. 219–220.

bölümü ele alır. Sonra azizin denizin ortasındaki bir sığlığa oturup dalgalarla oynayışını tarif eder:

"Dalgalar ona kadar gelip etrafında gülüşüyorlardı ve o da onlara gülüyor,. dalgaların sırtındaki köpüğü avucuyla alıp taze sütün kaymağıymışçasına yalıyordu."[54]

Barbar istilalarından sonra Batı'da yeni bir aristokrasi ve kültürel bakımdan seçkin bir yeni üst sınıfla birlikte yeni bir toplum ortaya çıktı. Fakat bu toplum gelişme aşamasındayken kültür Klasik Antikiteden beri görülmemiş bir seviyeye düşerek yüzlerce yıl ortaya bir şey çıkarmadı. Eski kültür birdenbire sona ermedi: Roma ekonomisi, toplumu ve sanatı zayıflayarak yavaş yavaş yok oldu ve Orta Çağ'a geçiş adım adım, neredeyse hiç fark edilmeden yaşandı. Gelişimin devamlılığı en iyi Geç Roma ekonomik yapısının varlığını sürdürmesinde kendini gösterir.[55] Büyük ölçekli arazide yapılan tarım ve *coloni*[56] üretimin temeli olmayı sürdürür.[57] Eski yerleşimler meskun kalmıştır ve harap hâldeki şehirler ancak kısmen tekrar inşa edilmektedir. Latince kullanımı, Roma hukukunun geçerliliği ve en önemlisi de siyasi yönetim için örnek teşkil eden Katolik Kilisesi'nin otoritesi zarar görmeden kalmıştır. Öte yandan Roma ordusu ve eski yönetim gitmek zorundadır. Yeni devlet mevcut kurumları, mali idareyi, hukuk ve emniyet sistemini korumak için girişimlerde bulunur. Ama eski mevkiler –hiç olmazsa en önemlileri– yeni yetkililerle doldurulmak zorundadır. Yeni aristokrasinin çok büyük bir kısmı bu yeni kamu hizmetinden doğar.

Germen fetihleri, Germen halkının eski kabile devletinden mutlak monarşiye geçmesine neden oldu. Yeni kurulmuş devletler, galip kralların kendilerini özgür insanlardan oluşmuş halktan koparmalarına ve Roma imparatorları örneğini takip ederek

---

54 Alıntı için bkz. P. W. JOYCE: *A Social History of Ancient Ireland* (*Antik İrlanda'nın Toplumsal Tarihi*), 1913, II, s. 503.

55 A. DOPSCH: *Wirtsch. u. soz. Grundl.* (*Avrupa Kültürel Gelişiminin Ekonomik ve Toplumsal Kurumları:Caesar'lar Zamanından Charlemagne'a*) , I, s. 103, 185–187.

56 Latince "colonus"un çoğulu. "Çiftçiler" anlamına gelir. (ç.n.)

57 FERDINAND LOT: *La Fin du Monde Antique et le Début du Moyen Âge* (*Antik Dünyanın Sonu ve Orta Çağ'ın Başlangıcı*), 1927, s. 421.

hem halk hem soylular arasından sıyrılıp yükselmelerine olanak tanıyan değişikliklere yol açtı. Bu krallar, fethedilen bölgeleri kendi kişisel mülkleri, takipçilerini de üstlerinde mutlak bir denetime sahip oldukları sıradan kulları olarak görmeye başladılar. Fakat otoriteleri daha en başından itibaren hiç sağlam değildi. Eski kabile şeflerinin her biri rakip olarak ortaya çıkabilirdi ve eski aristokrasinin her üyesi tehlike potansiyeline sahipti. Bu tehlikeyi, fetih savaşlarında zaten büyük kayıplar yaşamış eski kabile aristokrasisini büyük ölçüde yok ederek savuşturdular. Eski aristokrasiden geriye hiçbir şey kalmadığı[58] ve Merovenjler hariç başka soylu aile olmadığı varsayımı muhtemelen abartılıdır,[59] ama hayatta kalabilenler şüphesiz kral için artık bir tehlike teşkil etmiyordu. Yine de Merovenjler döneminde yeni ve kalabalık bir yönetici sınıfı mevcut olmalıdır. Bu sınıf nasıl ortaya çıktı ve ne gibi toplumsal unsurlar barındırıyordu? Bu sınıf öncelikle, kalıtsal Germen aristokrasisinin kalıntıları dışında, işgal edilmiş bölgelerdeki Roma senatör sınıfının muhtemelen hayatta kalabilen tek tük üyelerinden oluşuyordu. Her hâlükârda Galyalı–Romalı toprak sahiplerinin çoğu –krallık ordudaki yeni soyluları kayırdığı hâlde– arazilerini ve ayrıcalıklarını elde tutmaya devam etti. Bu resmi aristokrasi, Frank üst sınıfının sadece en güçlü kısmını değil, sayıca en önemli kısmını da oluşturdu. Yeni devlet kurulduğundan beri, yeni unvanlara giden tek yol kralın hizmetine girmekten geçiyordu. Kim kralın hizmetindeyse, ona diğerlerinden daha çok güveniliyordu ve o kişi kendiliğinden aristokrasinin bir üyesi oluyordu. Ama bu aristokrasi hâlâ gerçek bir soylular sınıfı değildi, çünkü ayrıcalıklar ceza olarak geri alınabiliyordu ve kesinlikle babadan oğula geçmiyordu. Kökene ve soya değil, yalnızca makama ve mal varlığına dayanıyordu.[60] Ayrıca etnik bakımdan türdeş bir grup oluşturmaktan uzaktı. Galyalı, Romalı ve Germen unsurlardan oluşmuştu ve Frankların en azından Ro-

---

58 Ibid., s. 411.

59 A. DOPSCH: *Wirtsch. u. soz. Grundl.* (*Avrupa Kültürel Gelişiminin Ekonomik ve Toplumsal Kurumları: Caesar'lar Zamanından Charlemagne'a*), II, s. 98.

60 HENRI PIRENNE: *A History of Europe from the Invasions to the XVI Cent.* (*Akınlardan 16. Yüzyıla Avrupa Tarihi*), 1939, s. 69.

malılara tercih edilmediği bir sınıfı temsil ediyordu. Kralların ön yargılardan bağımsız olmaları bu noktada o kadar ileri gitti ki, en düşük kökenlerden gelen insanların, hatta kaçak kölelerin bile en yüksek onurlara erişebilmelerine izin verdiler, belki de onların yardımına koşup suç ortakları oldular.[61] Her hâlükârda bu tür insanlar kralın siyasi erki için ciddi bir tehdit teşkil etmiyorlardı ve eski ailelerin mensuplarına kıyasla yeni görevleri yerine getirmeye genelde daha uygundular.

Kralın atadığı yetkililer, özellikle de en yüksek idari görevliler –"kontlar"– 6. yüzyıl gibi erken bir tarihten itibaren maaşları dışında krallık arazisinden pay alarak ödüllendiriliyorlardı. Şüphesiz toprak başlarda yalnızca sınırlı bir süreliğine veriliyordu; daha sonradan süresiz verilmeye başlandı ve ancak ondan sonra mirasla geçen mülk konumunu kazandı. Bununla birlikte, Merovenj döneminin toplumsal koşulları konusunda başvurduğumuz otorite olan Tourslu Grégoire, askeri hizmet karşılığında toprak verildiğinden, diğer bir deyişle feodal bir yapının bağışta bulunduğundan bahsetmez.[62] Merovenj tımarı hâlâ bir kefalet olarak değil, hibe olarak görülmektedir. Fakat kısa süre sonra belli ayrıcalık ve muafiyetler bu toprak bağışlarıyla ilişkilendirildi. Çünkü devlet, tebaasının yaşamını ve malını koruyamayacağını kanıtladıkça, bu görevi büyük toprak sahipleri üstlenerek karşılığında devletin kendi bölgelerinin içinde kalan yetkesini sahiplendiler. Böylece hibe edilen topraklar artarken, yalnız kraliyet toprakları değil, devletin söz hakkına sahip olduğu bölgeler de azaldı. Sonunda kral sadece kendi mülkünün efendisi oldu, ki bu mülk çoğunlukla en güçlü kullarının topraklarından küçüktü. Bu güç ilişkilerinin yeniden şekillenmesi, toplumsal yaşamın ağırlık merkezini kasabalardan şehirlere kaydıran genel gelişim süreciyle tamamen uyumluydu.

Kasaba, kentin aksine sanat yapmaya –özellikle de dekoratif işlevden fazlasına sahip güzel sanatlara– müsait değildi. Taşrada

---

61 SAMUEL DILL: *Roman Society in Gaul in the Merovingian Age* (*Merovenj Çağı'nda Galya'daki Roma Toplumu*), 1926, s. 215.

62 Ibid., s. 224.

sanata uygun görevler yoktu; kasabaların sanat için ne kitlesi ne de yeterli parası vardı. Her hâlükârda, Merovenj krallarının hükümdarlığında sanattaki durağanlığın ana nedeni kentlerin çöküşü ve kalıcı bir kraliyet sarayının olmamasıydı. Roma İmparatorluğu'nun son yıllarında çoktan başlamış bir süreç olan kentsel kültürün taşra kültüre dönüşümü artık tamamlanmıştır. Klasik Antikite kentlerinin para ekonomisi; dış güçlerden, kentlerden ve pazarlardan tamamen kopmaya çalışan büyük mülklerin yerel ve doğal ekonomisine döner. Fakat kentlerin düşüşünün başlıca nedeni, geniş toprakların özerklik kazanması değildi. Aksine kentler, piyasada para olmadığından ürettiklerini satamayan toprak sahipleri ancak kendilerine yetecek kadar üretim yaptıkları için pazarlarıyla birlikte harabeye döndü. Sonuçta nüfusunu kaybetmiş kentlerin çöküşü öyle bir noktaya geldi ki, kentlerdeki krallar yiyecek bulamadıklarından ya da parasını ödeyemediklerinden kendilerine ve takipçilerine bakabilmek için kendi topraklarına göçmek zorunda kaldılar. Kentler bu badireyi piskoposluk makamlarına dönüşerek büyük ölçüde atlattı, fakat onlar da ancak kendilerine yetebiliyorlardı. Zaten Frank döneminin tamamında Batı'da tek bir önemli şehrin ortaya çıkmaması da bunun belirtisidir. Oysa aynı dönemde Araplar Bağdat ve Kurtuba gibi devasa kentler kurdular.[63] Paris, Orléans, Soissons ve Rheims gibi, kralların zaman zaman ikamet ettikleri kentler bile oldukça küçük ve seyrek nüfusluydu. Hiçbirinde saray yaşantısı gelişmedi. Hiçbir yerde bina ve anıt ihtiyacı oluşmadı. Manastırlar bile hâlâ sarayın ve kentin ihtiyaçlarını karşılayamayacak kadar fakirdi. Dolayısıyla düzenli bir sanatsal faaliyetin gelişeceği bir kent, saray ve manastır yoktu.

5. yüzyılda her yerde hâlâ edebiyat ve sanatla ilgili konularda uzman, kültürlü bir aristokrasinin varlığı söz konusuydu. Ne var ki 6. yüzyılda bu aristokrasi neredeyse tamamen ortadan kayboldu. Yeni Frank soyluları, eğitim ve kültür meselelerine karşı en ufak bir ilgi duymuyorlardı. Sadece aristokrasi değil, Kilise de bir

---

63 F. LOT: "La Civilisation Mérovingienne" ("Merovenj Uygarlığı"). *Hist. du Moyen Age*, (Ed.) G. Glotz, I, 1928, s. 362.

ihmal ve bozulma döneminden geçiyordu. Kilise'nin saygın kişilikleri bile pek okuma bilmiyordu. Nitekim bu durum hakkında bize bilgi veren Tourslu Grégoire'ın kullandığı Latince de biraz acemicedir, ki bu da Kilise dilinin 7. yüzyılda çoktan öldüğünün bir belirtisidir.[64] Ruhban sınıfından olmayanların idare ettikleri okullar düşüşe geçmiş ve teker teker kapanmıştır. Kısa süre sonra, piskoposların sürekli bir rahip akışını sağlama almak için açık tuttukları katedral okulları dışında hiç eğitim kurumu kalmaz. Kilise, Batı Avrupa toplumundaki sıra dışı nüfuzunu borçlu olduğu eğitim tekelini ilk böyle elde etmiştir.[65] Devlet memuru çıkarıp yetiştiren tek kurum Kilise olduğu için, devlet de Kilise'ye dönüşür. Ruhban sınıfından olmayan eğitimli kesim, içgüdüsel olarak yaşama Kilise'nin gözlerinden bakmaya başlar, çünkü katedraller ve sonrasında da manastır okulları, çocuklarını yollayabilecekleri tek eğitim kurumlarıdır.

Kilise en önemli siparişlerini sanatçılara vermeye devam etti. Piskoposlar hâlâ kilise inşa ettiriyor; hâlâ ustalara, marangozlara, doğramacılara, camcılara, dekoratörlere ve muhtemelen heykeltıraşlarla ressamlara da iş veriyordu. Bu anıtlar günümüze kadar gelemediği için bu sanatsal faaliyete ilişkin kesin bir fikir ileri süremeyiz. Fakat geriye kalan az sayıdaki resimli el yazmasından, bu sanatsal faaliyetin Geç Roma sanatının elden düşme bir devamı ve Kavimler Göçü dönemi sanatının bir tekrarıyla sınırlı olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Bu sırada Batı'da artık hiç kimse bir bedeni üç boyutlu temsil edememektedir. Her şey yüzeysel süslemeyle, çizgilerin etkileşimi ve kaligrafiyle sınırlıdır. Dekoratif sanatta kullanılan motifler, hüküm süren yaşantının taşralılığına paralel olarak geleneksel köylü sanatının formlarıdır. Daireler ve spiraller, iç içe geçmiş kurdele ve şeritler, balıklar ve kuşlar, bazen yapraklar ve asma filizleri... Kavimler Göçü dönemi sanatından sonraki tek yenilik budur. Bunlar aynı zamanda kuyumcunun sanatının da konularıdır, ki günümüze de en çok bu örnekler kalmıştır. Bu örneklerden nispeten çok sayıda olması, bu primitif

64 Ibid., s. 380.

65 H. PIRENNE: *A Hist. of Europe* (*Avrupa Tarihi*), s. 58.

toplumda sanatsal olarak neye ilgi duyulduğunu gösterir. Sanat, her şeyden önce süsleme ve şıklık, gösterişli biçimde dekore edilmiş kap kacak ve değerli mücevher anlamına geliyordu. Yalnızca güç ve zenginliği gururla sergilemek için yapılıyordu, ki günümüzün çok daha gelişkin kültürlerinde karşımıza yüceltilmiş formuyla çıkıyor da olsa, sanat genel olarak hâlâ bu amaçla yapılır.

Charlemagne'ın taç giymesiyle Frank monarşisinin yapısı köklü bir değişimden geçer. Merovenjlerin seküler gücü teokrasiye dönüşür ve Frank kralı Hıristiyanlığın koruyucusu olur. Karolenjler Frank krallarının zayıflamış gücünü yeniden tesis eder, ama aristokrasinin gücünü kıramazlar, çünkü bulundukları konumu kısmen onlara borçludurlar. Kontların ve devletin ileri gelenlerinin 9. yüzyıldan itibaren kralın vassalları oldukları doğrudur, fakat çıkarları kraliyetle öyle sık çatışır ki, uzun vadede krala ettikleri yemini tutamazlar. Güç ve zenginlikleri devletin gücü arttıkça azalır. Merkezi yönetim, önünde sonunda devlet düşmanı olduğu ortaya çıkacak bir sınıfa taşranın idaresini bırakarak onun üstlendiği idari hizmet üzerinde hak iddia eder. Bu sınıf da, alt ve orta kademelere sahip bir resmi hiyerarşi neredeyse hiç olmadığı için, taşrayı keyfince yönetir. Kral, itaatsiz kontlara karşı pek bir şey yapamaz, en önemlisi de onları bir çırpıda görevden alamaz. Çünkü kontlar bildiğimiz anlamda devlet yetkilileri değil, köylünün kendisiyle pek çok ortak noktaya sahip olduğuna inandığı, kuşaklardır o bölgedeki en çok saygı duyulan ve en zengin insanlardır. Yeni devlet yetkilileriyle karşılaştırıldıklarında yeni yetkililer köylünün gözüne işgalci gibi görünür.[66] Kral ve devlet, köylülerin topraklarını gittikçe artan bir sıklıkla koruyucuları olan nüfuzlu soylulara –sonradan geri alabilmek için– devretmelerine engel olamaz. Genel eğilim, latifundia ile bölgesel prensliklerin oluşumu doğrultusundadır. Her ne kadar Charlemagne dönemi, bu eğilimin son aşamasına hâlâ çok uzak olsa da, kraliyetin otoritesi daha şimdiden öyle zayıflamıştır ki, kral bir kez daha gücünü olduğundan fazlaymış gibi göstermek zorunda kalır. Hepsinden önemlisi de bu yeni dinî–seküler devletin yüce hükümdarı olarak

66 Ibid., s. 111–112.

kamu önüne çıkmak ve sarayını imparatorluğun kültür ve moda merkezi yapmak zorundadır.

Charlemagne, edebiyat akademisi, sanatçı atölyeleri ve çağın en iyi akademisyenlerinin tek bir yerde toplandığı Aix–la–Chapelle'deki sarayından ilham perileri için bir yuva, Avrupa sarayının prototipini yaratır. Roma ve Bizans imparatorluk saray sanatına yönelik yoğun ilgiye rağmen, burada yeni bir akım dikkat çeker. Hadrianus ve Marcus Aurelius zamanından beri ilk kez Batı'da bir hükümdar sadece eğitim, sanat ve edebiyata samimi bir ilgi göstermekle kalmaz, kendi kültürel programını da yürürlüğe sokar. Ne var edebiyat akademilerini kurarken imparatorun aklında özellikle entelektüel kültürün yenilenmesi yoktur. Asıl amacı yönetim mekanizması için kadro yetiştirmektir. Dolayısıyla Roma edebiyatı bu akademilerde öncelikli olarak iyi bir Latince üslup için örnek okumalar olarak düşünülür ve daha çok resmi dili akıcı konuşmak için çalışılır. Kurumlara gelince; yakın geçmişe kadar, ayrıcalıklı ailelerin çocuklarının eğitildiği bir "saray okulu"nun var olduğuna inanılırdı. Günümüzde böyle bir okulun varlığına şüpheyle yaklaşılmakta ve bu varsayımın metinlerdeki "scholares" kelimesine bağlı bir yanlış anlamadan kaynaklandığı düşünülmektedir. Artık kabul gören inanışa göre, bu kelime bir "*schola palatina*"nın[67] öğrencilerini değil, imparatorun himayesindekileri, yani geleceğin asker ve devlet görevlileri olarak sarayda uygulamalı eğitim alan genç aristokratları kastetmektedir.[68] Öte yandan Charlemagne'ın maiyetinde şüphesiz şairlerle akademisyenlerin oluşturduğu, düzenli toplantı ve yarışmaları olan ve aslında gerçek bir akademi teşkil eden bir edebiyat camiası vardır. Ayrıca resimli el yazması, resim ve el sanatlarının üretildiği, saraya bağlı bir saray atölyesinin varlığına da kesin gözüyle bakabiliriz.

Charlemagne'ın bütün kültür programı, Klasik Antikitenin ideallerini canlandırmayı hedeflemiş daha büyük bir planın parçasıydı. Her ne kadar Roma hâkimiyetinin yeniden dirilişine iliş-

---

67 Latince "saray okulu". (ç.n.)

68 F. LOT: *La Fin du Monde ant.* (*Antik Dünyanın Sonu*), s. 438.

kin bir siyasi fikirle bağlantılı olsa da, bu planın temel anlayışı Klasik kültürün kapsamlı ve aynı zamanda yaratıcı biçimde yeniden özümsenmesiydi. Orta Çağ'ın Klasik Antikiteyle arasındaki mesafenin asla farkına varmadığı ve kendini daima Antikitenin doğrudan mirasçısı olarak gördüğü iddiasının[69] elle tutulacak bir tarafı yoktur. Karolenj Rönesansı ile Hıristiyanlık Antikitesi arasındaki temel fark, Karolenj hanedanının Hıristiyanlık Antikitesini devam ettirmekle kalmayıp Roma geleneğini yeniden keşfetmesinde yatar. Klasik Antikite ilk kez, kaybolmuş bir şeyin yeniden keşfedilmesinin, daha doğrusu yeniden elde edilmesinin farkındalığıyla ilişkili kültürel bir deneyim olur. Bu deneyim Batılı erkeğin doğumunu işaret eder,[70] çünkü bu yeni Batılı insanın ayırt edici özelliği Klasik kültürün kazanımı değil, Klasik kültürün kazanımı için verilen mücadeledir. Charlemagne dönemi, Klasik Antikitenin mirasını ikinci elden edinmekle yetinir. 4. ve 5. yüzyılın Geç Roma sanatı ile sonraki yüzyılların Bizans sanatı, bu dönemin kendine örnek alıp ilham bulacağı bir fikir ve form deposu görevi görür. Her ne kadar diriliş ve yeniden doğuşun canlı havasına uygun biçimde Romalıların gururlu ve atak tavırlarını taklit etmeye özel bir düşkünlüğü olsa da, Karolenj dönemi ancak Hıristiyan sanatının merceğinden kırılarak geçmiş bir Klasik Antikiye'ye ulaşabilir. Karolenj sanatıyla Klasik Antikite arasındaki bu kırılmanın en çarpıcı belirtisi, ilk Hıristiyanların hepten unutmuş olduğu Roma anıtsal heykelinin Karolenj Rönesansı insanına da yabancı olmasıdır. Bu nedenle Dehio, Karolenjlerin özümsediği Klasik kültürün gerçek bir rönesans olmadığını, yalnızca Geç Klasik kültürün bir devamı olduğunu düşünür.[71] Bununla birlikte Dehio'ya göre Karolenj sanatı, Kavimler Göçü döneminin iki boyutlu süslemeci üslubunun hakkından gelip insan bedenini tekrar üç boyutlu gerçekliğiyle ele alarak çığır açan bir

69 GASTON PARIS: *Esquisse hist. de la litt. franç. au Moyen Âge* (*Orta Çağ Fransız Edebiyatı Tarihçesi Denemesi*), 1907, s. 75.

70 C. H. BECKER: *Vom Werden und Wesen der Islamischen Welt. Islamstudien* (*İslam Çalışmaları: İslam Dünyasının Doğuşu ve Temelleri*), I, 1924, s. 34.

71 DEHIO, op. cit., s. 62.

yeniliğe imzasını atmıştır.[72] Tek başına bu ayırt edici özellik bile Hıristiyan Antikitesinden çok Klasisizmi anımsatır. Ne var ki Karolenj sanatında, Kavimler Göçü döneminin tamamen bezemeci yaklaşımının aksine yalnızca figüratif bir sanatla değil, Erken Hıristiyanlık dönemine zıt biçimde kısmen yanılsamacı bir sanat anlayışıyla da karşılaşırız. Bu sanat, sadece anıtsallık hissi ve heykel etkisi uyandırmakla kalmaz, Antikiteye yönelik izlenimci bir anlayışı da canlandırır. İmparatorların İncillerindeki gösterişli ve zengin ithaf portreleri dışında, Utrecht Mezmurlar Kitabı'nın seri ve enerjik kalem işleri de mevcuttur. Her ne kadar bu eserlerin üslupsal kaynağı Hıristiyan–Doğulu örnekler olsa da,[73] empresyonist ustalığı ve dışavurumcu gücüyle Helenistik Çağ'ın sonundan bu yana yüzyıllardır bu eserlerin eşi benzeri görülmemişti. Burada dikkat çekici olan şey, bu doğaçlama temsil yönteminin, kayıtsız ve görkemli saray üslubuyla aynı dönemde uygulanmış olması değil; çok daha savurgan teknik, kaynak ve formatıyla saray sanatından nitelik açısından daha etkileyici olmasıdır. Eskizi andıran basit ve renksiz çizimleriyle Utrecht Mezmurlar Kitabı gibi el yazmalarının sarayın lüks ihtiyacını karşılayamayacağı, bu eserlerin daha mütevazı ve sanatın dekoratif yanından çok açıklayıcı yanıyla ilgilenen bir kitle için üretildikleri besbellidir. Bizans sanatını anlatırken minyatürlerin boyutlarına ve tekniğe göre ayrışmalarına –yani tam sayfa çok renkli illüstrasyonlarıyla "aristokratik" el yazmaları ve sadece sayfa kenarlarındaki çizimleriyle "popüler" el yazmaları arasındaki ayrıma– ilişkin bir analiz yapmak zorunda kalmıştık. Bu ayrım burada daha da gereklidir.[74] Elbette başka yerlerde eserin sanatsal niteliğindeki farklılık sosyolojik koşullara ne kadar atfedilebiliyorsa, burada da o kadar atfedilebilir. Fakat sarayın dışındaki sanat dünyasında sanatçının tadını çıkardığı hareket serbestliğinin büyüklüğü, eserdeki doğaçlama ve açıklığın artmasına yardımcı olmuş olabilir. Tıpkı lüks el yazmalarının zahmetli ve titiz üretiminin durağan bir üsluba

---

72 Ibid., s. 60.

73 H. GRAEVEN: "Die Vorlage des Utrechtpaslters" ("Utrecht Mezmurlar Kitabı'nın Takdimi"), *Repertorium fuer Kunstwiss.*, 1898, XXI, s. 28 ve devamı.

74 ROGER HINKS: *Carolingian Art* (*Karolenj Sanatı*), 1935, s. 117.

yol açması gibi, "daha ucuz" kalem işlerinin seri ve üstünkörü üslubu da dinamik ve empresyonist bir yaklaşımı tercih eder.

Kalın sürülmüş guaj renklerle tam sayfa minyatürlerin kaba üslubu, önceden Aix–la–Chapelle ya da Ingelheim veya nerede bulunmuşsa oranın saray okulu üslubu olarak, Utrecht Mezmurlar Kitabı'nın ince ve hünerli empresyonizmi ise az çok Anglo-sakson etkisi altındaki Rheims ekolünün yerel üslubu olarak adlandırılırdı. Ancak, büyük bir özenle üretilmiş bazı lüks el yazmalarının bile Rheims'taki ya da Rheims civarındaki el yazması atölyelerinden çıktığı kanıtlandıktan sonra[75] çeşitli üsluplara coğrafi sınırlamalar getirmek eski önemini kaybetti. Değişik üslupların kaynağını, sanatçıların farklı milliyetleri ya da atölyelerin farklı yerel geleneklerinden ziyade, hamilerin farklı toplumsal konumlarında aramak gerektiği apaçık ortadadır. Belli üslupsal benzerlikler bir yana, bazısı Klasik saray üslubunun birebir taklidi; bazısı basit, kabataslak ve keşişlere özgü bir üslupta olan türlü türlü el yazması, aynı atölyede hazırlanıyordu.

Saray atölyesi şüphesiz sanatsal faaliyetin ana merkeziydi. Rönesans hareketi burada başlamıştı ve görünüşe göre manastırların scriptoria'sı[76] buradan örgütleniyordu.[77] Hiç kuşku yok ki manastır atölyeleri bu alanda sonradan tekel olacaktı. Charlemagne döneminde pek çok keşişin saray atölyesinde çalışması gibi, muhtemelen sonradan ruhban sınıfından olmayan pek çok kişi de manastırlarda çalışmıştır. Her hâlükârda Karolenj döneminde çok sayıda el yazması atölyesi kullanılmış olmalıdır. Bunu sadece, geriye kalan bir hayli kalabalık el yazmasına bakarak değil, bu el yazmalarının değişen kalitelerine bakarak da öne sürebiliriz. Bu arada, ortalama bir fildişi oyma örneğinin, günümüze gelebilmiş minyatürlere kıyasla ne kadar iyi olduğu çarpıcı bir olgudur. Daha zor teknik, daha yüksek üretim standartlarına işaret eder. Belli ki, daha değerli malzeme söz konusu olunca, el yazması atöl-

---

75 GEORG SWARZENSKI: "Die karoling. Mal. u. Plastik in Reims" ("Karolenj Dönemi'nde Rheims'ta Resim ve Heykel"), *Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlungen*, XXIII, 1902.

76 Latince "el yazması atölyeleri". Bu terimin tekil hâli *scriptorium*'dur. (ç.n.)

77 Louis RÉAU–GUSTAVE COHEN: *L'Art du Moyen Âge et la Civilisation Franç.* (*Orta Çağ Sanatı ve Fransız Uygarlığı*), 1935, s. 264–265. R. HINKS, op. cit., s. 109.

yelerinde iş bulmakta hiç zorluk çekmeyen amatörlere güvenilmiyordu.[78] Fakat ister resim ister oyma ya da metal işinde olsun, bu atölyelerden çıkan bütün bu ürünlerin ortak bir özelliği vardır: Hepsi nispeten küçük boyutta çalışılmıştır. Bu özellik ilk etapta, saray sanatının Klasik Antikitenin anıtsal üslubunu taklit etmeye çalışan eğilimiyle çelişiyormuş gibi görünür. Çünkü bu tarz sanat genellikle içsel büyüklüğün yanı sıra dışsal bir büyüklüğe de ulaşmaya çalışır. Karolenj döneminde ufak boyutlu sanat eserlerinin tercih edilmesi, çağın hâlâ değişken ve istikrarsız olan yaşantısı ve göçebe mizacıyla ilişkilendirilmektedir. Göçebe halkların hiçbir zaman anıtsal sanat üretmedikleri; mümkün olduğunca küçük, kolayca taşınabilir ve dekoratif nesneler ürettikleri hatırlatılmaktadır.[79] Karolenj kültürünün "göçebe" karakteri, kentlerin önem taşımamasında ve kraliyet sarayının sürekli yer değiştirmesinde de kendini gösterir. Bu bulgular, Karolenj döneminde neden küçük boyutlu sanat eserlerinin tercih edildiğini tamamen açıklamasa da, en azından durumu biraz daha anlaşılır kılar.

5
EPİK ŞAİRLER VE DİNLEYİCİLERİ

Einhart'a göre Charlemagne, geçmiş kan davası ve çarpışmaların "eski barbar şarkıları"nı toplatarak kayda geçirtmişti. Bunlar besbelli Kavimler Göçü döneminin kahramanlarını –Theodorich, Ermanarich, Atilla ve onların cesur savaşçılarını– ele alan, daha önceden de kapsamlı epiklere az çok konu olmuş şarkılardır. Charlemagne zamanında epik şiir artık kültürlü insanların beğenilerine hitap etmiyordu; Klasik ve akademik şiirler daha şimdiden epik şiirden daha popülerdi. Kral bile eski epik şarkılara tamamen tarihsel bir ilgi duyuyordu. Bunları kayda geçirtmesi sadece şiirlerin yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu kanıtlar. Ne var ki Charlemagne'ın derlemesi de kayboldu. Bir sonraki kuşak, Dindar Louis ve çağdaşları artık bu şiirlerle ilgi-

78 DEHIO, op. cit., s. 63.

79 R. HINKS, op. cit., s. 105, 209.

lenmiyorlardı. Epik şiir formu Kitab-ı Mukaddes'le ilgili metinlere uyarlanmak ve edebiyatta hepten unutulup gitmemek için dinsel bir görünüm yansıtmak zorundaydı. Charlemagne'ın sipariş ettiği derlemeyi büyük ihtimalle din adamları düzenlemişti ve "Beowulf"a bakarak konuşacak olursak, rahipler kahramanlık anlatılarını düzenlemekle önceden beri meşguldüler. Fakat kahramanlık şiiri, saray–şövalye epiği olarak tekrar canlanmadan önce başka bir formda, orijinaline daha yakın bir formda manastır edebiyatıyla birlikte korunmuş olmalıdır. En önemlisi de, ruhban sınıfının saf edebi şiirinin dinleyicisine, hatta muhtemelen orijinal kahramanlık ezgilerinin de dinleyicisine kıyasla daha geniş bir kitleye hitap etmiş olmalıdır. Bu kahramanlık şiirleri saray ve taşra aristokrasisi tarafından bastırıldı. Bir yerde tutunacaksa –ki tutundu– bu yer yalnızca alt sınıflar olabilirdi. Fakat ne olursa olsun, bu şiir türü sadece Kahramanlar Çağı'nın[80] sonu ile Şövalyeler Çağı'nın başı arasında kalan yüzyıllarda popüler oldu. Ancak o zaman bile kelimenin gerçek anlamıyla bir halk şiirine dönüşmedi; sevilmelerine rağmen halkın kişisellikten uzak ve içten üslubuyla hiçbir ortak noktaları olmayan profesyonel şairlerin tekelinde kaldı.

Romantik edebiyat tarihindeki "halk epiği" ile sıradan halk arasında başlangıçta hiçbir bağlantı yoktu. Epiğin kaynağı olan ödüllü şarkılar[81] ve kahramanlık ezgileri, bir üst sınıf tarafından üretilmiş en saf sınıfsal şiirdi. Ne "halk" tarafından yaratılmış, söylenmiş ve kulaktan kulağa yayılmış ne de halkın mizacı göz önünde bulundurularak tasarlanmıştı ya da sonradan ona ayak uydurmuştu. Bu şiir türü kesinlikle sanat şiiriydi ve aristokratik bir sanattı. Savaşçı üst sınıfın kahramanlıkları ve deneyimleriyle ilgiliydi. Bu sınıfın şan şöhret arzusunu kamçılıyor, kahramansı *amour-propre*'u[82] ile kahramanlara özgü ve trajik ahlaki görünümünü yansıtıyordu. Akla yatkın tek dinleyici kitlesine hitap etmekle kalmıyor, şairlerini de –en azından başlangıçta– bu kitle-

80 Buradaki Kahramanlar Çağı, Antik Yunan'daki Kahramanlar Çağı değil, Erken Orta Çağ'daki bir dönemdir. Hauser çalışmasında yerleşik dönemselleştirmeleri kullanmamıştır. (ç.n.)

81 Orta Çağ'da açılan yarışmalarda ödül kazanmış şarkılar. (ç.n.)

82 Fransızca "öz saygı". (ç.n.)

den ödünç alıyordu. Bu aristokratik şiirin hem öncesinde hem de onunla aynı dönemde eski Tötonlarda bir ortak şiir,[83] ritüel şiiri, büyülü sözler, bilmeceler, özdeyişler ve eğlencelik şarkı sözleri – yani şölenlerde ve cenaze törenlerinde söylenen dans ve koro şarkıları ile çalışırken söylenen şarkılar– olduğu doğrudur. Her ne kadar halkın huzurunda söylenmeleri vazgeçilmez bir özellikleri olmasa da, bu şiir biçimleri bütün halkın ortak ve diğer türlerden çok ayrışmamış servetini oluşturur.[84] Bu ortak şiirin aksine, ödüllü şarkılar ve kahramanlık ezgileri ilk önce Kavimler Göçü döneminde yaratılmış gibi görünür. Bu şiirlerin aristokratik karakteri, başarılı istilalarla ilişkili olan ve bir önceki çağın kültürel koşullarındaki görece istikrara son veren toplumsal çalkantılara atfedilmelidir. Tıpkı yeni fetihler, toprakların genişlemesi ve yeni devletlerin kurulması sonucu toplumsal yapının daha da farklılaşması gibi, ortak şiir formlarının yanında bir de sınıfsal bir şiir gelişti. Bunun itici gücü büyük ihtimalle aristokrasideki yeni unsurlardan kaynaklanıyordu. Bu şiir bir tek toplumun seçkin, ayrıcalıklı ve sınıf bilincine sahip kesiminin özel mülkiyetinde olan bir sanat değildi. Aynı zamanda eski ortak şiirin aksine alıştırma yaparak edinîlmiş, akademik ve farklılaşmış bir sanattı. Üst sınıfa hizmet eden profesyonel şairlerin bir yaratımıydı.

Kavimler Göçü ve Kahramanlar Çağı'nın bağımsız kişilikler olarak ortaya çıkan ilk şairleri muhtemelen hâlâ hem savaşçıydılar hem de kralın kişisel takipçileriydiler.[85] Prensler ve kahramanlar şiirde, en azından "Beowulf"ta, etkin bir rol oynuyorlardı. Ama kısa süre sonra bu kültürlü amatörlerin ve ara sıra şiir yazan şairlerin yerini, saray halkının daimi kadrosuna mensup, artık genelde savaşlara katılmayan profesyoneller aldı. Örneğin *scop*,[86] Batı ve Güney Tötonlarının saray şairi, daha en başında bir uzman olarak ortaya çıkar. Ancak Kuzey Tötonlarının saray

---

83 Ortaklaşa yazılan, yazılışına bütün topluluğun katkıda bulunduğu şiir anlamında. (ç.n.)

84 ANDREAS HEUSLER: *Die Altgerm. Dicht.* (*Eski Alman Şiiri*), 1929, s. 107. Aynısını JOHANNES HOOPS: *Reallex. d. German. Altertumskunde* (*Alman Klasisizm Araştırmaları Sözlüğü*), I, 1911–1913, s. 459 ile karşılaştırınız.

85 HERMANN SCHNEIDER: *German. Heldensage* (*Alman Kahramanlar Çağı*), I, 1928, s. 11, 32.

86 Eski İngilizce "ozan". (ç.n.)

skald'ı aynı anda hem savaşçı hem şair hem de prensin özel danışmanı olarak kalır, ki bu sonuncu görevi eski zamanların bilge ve akıllı ozanından miras bir özellikti. Eser sahipliği fikrinin diğer Töton kabilelerine kıyasla Kuzey Tötonlar arasında daha gelişmiş olması bir hayli şaşırtıcı görünür. Diğer Töton kabilelerinde saray ozanı, aradaki farkı belirtmeden biraz kendi şarkılarını, biraz diğer şairlerinkini söyler; kimse de şarkıların sahibinin kim olduğunu sormaz. Dinleyicilerin alkışladıkları tek şey, performansın kendisidir. Öte yandan Norveçlilerle birlikte, şiirleri yazan şair ile onları okuyan kişi arasına kesin bir sınır çizilir. Norveçliler eser sahipliğine aşina olmakla kalmaz, bir eserin sahibi olmanın verdiği gururu aşırı vurgular ve yaratımın özgünlüğü üstünde ısrarla dururlar. Burada yaratıcıların isimleri, eserlerle birlikte varlığını sürdürür. Bu, yaratıcı–rahibin doğuşuna kadar başka hiçbir yerde karşılaşılmayacak bir durumdur ve belki de Kuzey'de şairin bir savaşçı olarak tadını çıkardığı saygınlıkla ilişkilidir.

Muhtemelen Doğu Gotları'nın bile profesyonel şairleri vardı. Cassiodorus, Theodorich'in Frank Kralı Clovis'e bir ozan ve arpçı gönderdiğini söyler. Priscus'un açıklamasından bu tür ozanların Atilla'nın maiyetinde faal olduklarını biliyoruz. Ancak şairlerin saray içerisinde önceden de resmi bir konumları olup olmadığı Priscus'un raporunda çok açık değildir. Ayrıca profesyonel şairin Kahramanlar Çağı'nda Tötonlarla birlikte sahip olduğu otorite hakkında da kesin bir şey bilmiyoruz. Bir yandan şairlerin ve ozanların saray camiasına ait oldukları ve prensle samimi bir kişisel yakınlıkları bulunduğu iddia edilir. Ama öte yandan, örneğin "Beowulf"ta, şairlerin isimlerinin bile verilmediğini, dolayısıyla o kadar da büyük bir saygınlıklarının olamayacağı aklımıza gelir. Kesin olarak bildiğimiz şey, İngiliz saray şairinin 8. yüzyıldan itibaren artık kesinkes oturmuş resmi bir konuma sahibi olduğu[87] ve bu kurumun er ya da geç tüm Tötonlar tarafından benimseneceğidir. Bununla birlikte bu durum çok uzun sürmemiştir; çünkü kısa süre sonra kültürlü camiayı eğlendirmek için saraydan saraya, şatodan şatoya dolaşan gezgin ozanın haberini alırız. Ama bu

[87] H. M. CHADWICK: *The Heroic Age* (*Kahramanlar Çağı*), 1912, s. 93.

değişim insanın hayal ettiği kadar kapsamlı sonuçlara yol açmaz. Her ne kadar hitap ettikleri prensler ve kahramanlar her seferinde değişse de, şairler saraylı karakterlerini muhafaza ederler. Bununla birlikte profesyonellik unsuru gezgin ozanlarda, kalıcı olarak görevlendirilmiş ama saray camiasıyla ilişkisi muğlak olan saray ozanına göre daha belirgindir. Ama ne olursa olsun, gezgin saray ozanını, sıradan yersiz yurtsuzlarla ve ilerleyen dönemlerde sahneye çıkacak derbeder minstrel'lerle[88] karıştırmamalıyız. Seküler ozan sarayların korumasını kaybedip dinleyici kitlesini han salonlarında ve panayırlarda bulmak zorunda kalana kadar bu iki şair tipi arasındaki mesafe kapanmaz.

Priscus'a göre, Atilla'nın sarayında akşam şölenlerinden sonra, ödüllü şarkılar ve savaş ezgileriyle palyaçoların güldürü performanslarına sıra gelirdi. Bu güldürü performansları, hem Antik pandomimin mirasçısı hem de Orta Çağ minstrel'inin atası olarak düşünülmelidir. Belki de erken dönemlerde ciddi ve gülünç olan arasında kesin sınırlar yoktu. Ozan, ilerleyen yıllarda saray yetkilisi olarak pandomimden gittikçe koptu ve ancak gezgin minstrel'e dönüştüğünde pandomime tekrar yaklaştı. Saray ozanlarının 8. ve 9. yüzyıllarda yenik düştükleri bunalımın öncelikli nedenleri arasında –ruhban sınıfının düşmanca yaklaşımı[89] ve küçük krallıkların çöküşü[90] dışında– pandomim yarışmaları sayılmalıdır.[91] Kahramanlık ezgilerinin kültürlü saray ozanı, dinleyici kitlesindeki kahramanca ruh hâliyle birlikte ortadan kaybolur. Ama kahramanlık şiirleri Kahramanlar Çağı'ndan sağ kurtulur ve kökenini borçlu olduğu toplumdan daha uzun ömürlü olduğunu kanıtlar. Savaşçı aristokratik kültürün düşüşünden sonra, seçkin bir sınıfın ilgi alanı olmaktan çıkarak evrensel bir sanata dönüşür. Bu sapmanın bu kadar kolay gerçekleşmesi –ve de üst ve alt sınıfların aynı tür şiiri eş zamanlı olarak anlayıp bundan ke-

---

88 İngilizce. Soylulara müzik eşliğinde kahramanlık ezgileri söyleyen ya da lirik şiir okuyan gezgin Orta Çağ ozanı ya da müzisyeni. (ç.n.)

89 KOBERSTEIN-BARTSCH: *Gesch. d. Deutschen National-Lit.* (*Alman Ulusal Edebiyat Tarihi*), I, 1872, 5. Baskı, s. 17, 41–42.

90 RUDOLF KOEGEL: *Gesch. der Deutschen Lit.* (*Alman Edebiyat Tarihi)*, I, 1, 1894, s. 146.

91 A. HEUSLER, HOOPS'un *Reallexikon*'unda (*Alman Klasisizm Araştırmaları Sözlüğü*), I, s. 462.

yif alabilmesi– ancak hükümdarlar ile hükmedilenlerin kültürel standartları arasındaki farkın sonraki dönemlerde olduğu kadar büyük olmamasıyla açıklanabilir. Hükümdarların önceden beri halktan başka bir alemde yaşadıkları doğrudur, fakat o zamanlar onları alt sınıflardan ayıran uçurumun çok farkında değillerdi.[92]

Epik şiiri halk sanatı olarak gören Romantik kuram, epik şiirin tarihsel unsurunu açıklama girişiminden başka bir şey değildir. Romantikler sanatın propaganda işlevinden henüz habersizdiler. Büyük Kahramanlar Çağı'nın savaşçı aristokrasisinin şiire faydacı bir ilgiyle yaklaşabileceği fikri onlara bir hayli yabancıydı. Yaşama ve edebiyata yönelik "idealist" yaklaşımlarıyla Romantik kuramcılar, bu şiirlerdeki kahramanların yalnızca yakın çevrelerinin saygınlığını arttırmaya çalıştıklarını, büyük olayların şiir aracılığıyla aktarımına yönelik ilgilerinin tamamen entelektüel düzeyde olmadığını itiraf etmeye yanaşmadılar. Öte yandan, kahramanlık baladlarını ve epik şiirleri yazan şairlerin konularını vakayinamelerden buldukları da –ancak günümüzde aydınlanabilmiş bir husus– akıllarına gelmediği için, tek yapabildikleri epikteki tarihi temaları açıklamaktı. Bu açıklamayı, sözümona dosdoğru tarihi olaylardan alınıp ağızdan ağıza, kuşaktan kuşağa yayılmış ve sonunda epik şiirin bitmiş anlatısına evrilmiş bir gelenek fikrine dayandırıyorlardı. Aslında kahramanlık anlatılarının halkın dilinde yaşamaya devam etmesi, epik şiirin Kavimler Göçü Çağı ile Şövalyeler Çağı arasında iki tezahürüyle sürdürdüğü gizli varlığının da en basit açıklamasıdır. Ama Romantik akım için, epik şiirin bu tezahürleri –bitmiş şiirler– bile bütünüyle kesintisiz ve homojen bir gelişim sürecindeki duraklardı. Bu bakış açısına göre tüm süreci doğru şekilde anlamada önemli olan şey mola yerleri değil; aralıksız gelişim, yaşayan gelenek, destanın yaşantısının kendisiydi.

Jakob Grimm folklor mistisizminde öyle ileri gitmişti ki, herhangi bir dönemde bir halk epik şiirinin "yazılmış" olmasını bile akılalmaz buluyordu. Halk epik şiirinin kendi kendine oluştuğunu düşünüyor ve gelişimini bir bitkinin filizlenip büyümesine

---

92 W. P. KER: *Epic and Romance* (*Epik ve Romans*), 2. Baskı, 1908, s. 7.

benzer bir şey olarak hayal ediyordu. Bütün Romantik akım epik şiirin, sanatını eğitimle kazanılmış ve beceri gerektiren bir zanaat olarak icra eden yansıtmacı şairlerin şahsıyla ilgisi olmadığı konusunda hemfikirdi. Bu akıma göre epik şiir aksine halkın yansıtmacı olmayan, bilinçsiz ve doğaçlama yaratımıydı. Halk şiirini bir yandan kolektif doğaçlama olarak, diğer yandan tek bir bireyin bilinçli ama süreksiz adımları anlayışıyla bir hayli çelişen ağır ve istikrarlı bir organik süreç olarak tanımlıyordu. Halkın epik şiirinin, destanların bir kuşaktan ötekine aktarımıyla "yetiştiği" ve gelişimin ancak şiir literatüre tamamen girince durduğu söyleniyordu. "Kahramanlık destanı" terimi burada, epik şiirin belli bir formunu tarif etmek için kullanılmıştır; buna göre epik şiir hâlâ bütünüyle halkın tekelindedir ve epik şair eserinin en iyi kısımlarını bu forma borçludur. Ancak tarihsel olayların sözlü olarak aktarıldığının itirazsız kabul edildiği durumlarda bile mesele, şairin geleneksel malzemeyi ne ölçüde kullandığı değil, bu malzemenin ne kadarının "destan"[93] olarak adlandırılıp ne kadarının adlandırılamayacağıdır. Esere kasten eklemeler yapan bir şairin iş birliği olmaksızın uzun ve homojen bir epik anlatıyı üretebilen ve böyle hikâyeleri başkalarının da enine boyuna ve tutarlı biçimde yeniden anlatmasına olanak tanıyan bir gelenek fikri düpedüz saçmadır. Bitmiş, çok yönlü ve homojen bir anlatı –sunulduğu form ne kadar kaba ve kullanıma hazır olsa da– artık destan değil, şiirdir ve yaratıcısı onu ilk kez söyleyen kişidir.[94] Andreas Heusler'in gösterdiği üzere, önceleri gelişmemiş destanlar olarak anonim biçimde kulaktan kulağa yayılmış kahramanlık anlatılarının meslekten bir şair tarafından alınıp şiire dönüştürüldüğüne inanmak ciddi bir hatadır. Kahramanlık destanı bir şarkı, şiir olarak başlar ve eklemeler yapılarak tekrar tekrar anlatılır. Epik şiir ise yalnızca sonraki yıllara ait bir formdur; bazı durumlarda, daha kısa olan orijinal versiyonun yerine geçer, ama özünde orijinalin-

---

93 Kahramanlık ezgileri ile epik şiir arasındaki farktan 3. Bölüm'de bahsetmiştik. Bununla birlikte burada epik şiir ve destan (*saga*) arasındaki farkı vurgulamakta fayda var. Epik şiir, kahramanlık şiirlerinin uzun ve olgunlaşmış hâlidir; bir tanrı ya da yarı tanrının veya efsanevi/geleneksel bir kahramanın şölenlerini kutlayan bir anlatıdır. Gündelik yaşamdan uzak bir dili vardır. Destan ise bir aile ya da toplumun tarihini ve efsanelerini anlatan eski Nordik ve Germanik nesirlerdir. (ç.n.)

94 H. SCHNEIDER, op. cit., s. 10.

den farklı değildir.[95] Edebi olmayan, yapmacıksız destan; dağınık ve birbirinden kopuk motifler, tutarsız ve yalnızca genel hatlarıyla birleştirilmiş tarihi dönemler ile kısa ve gelişmemiş yerel efsanelerden oluşur. Destanın inşasında sıradan halka atfedilebilecek yapı taşları bunlardır, ama içlerinde kahramanlık şiiri ile epik şiiri oluşturmuş hiçbir unsur barındırmazlar.

Fransız epiği söz konusu olduğunda, Joseph Bédier sadece doğrudan tarihi olaylara atıfta bulunan türden destanların değil, kahramanlık ezgilerinin varlığını da reddeder ve 10. yüzyıldan önce herhangi bir epik türünün var olduğunu düşünmek için bir neden olmadığını iddia eder. Romantik akımdan bu yana destanlar üzerine yapılan tüm araştırmalarda olduğu gibi, onun kafasını da meşgul eden sorun, epik şiirin tarihi unsurlarının kökenidir. Bédier'nin vurguladığı üzere, doğada kendi kendine gelişmiş destan diye bir şey hiç var olmadıysa, Charlemagne döneminin olayları ile Charlemagne hakkındaki epik şiirler arasındaki yüzlerce yıllık uçurumu kapatan nedir? Bu tarihi konular *chansons de geste*'e[96] nasıl girmiştir? 10. ve 11. yüzyılın şairleri, 8. yüzyılın kişileri ve olaylarını nasıl öğrenmiştir? Bédier'ye göre bu sorulara şu ana kadar tatmin edici bir yanıt verilememiştir. Çünkü destanların, şiirlere konu olmuş kahramanların çağdaşları arasında önceden şekillenmeye başladığı hipotezi sadece, şairlerin yedi yüzyıl önce yaşamış tarihi kişilikleri eserlerine kahraman olarak nasıl seçebildikleri sorununun sunduğu çelişkiyi aşmak için yapılmış acemice ve keyfi bir girişimdir.[97]

Gaston Paris sözlü geleneğin varlığını zaten reddetmişti, ama tarihi olaylar ile epik arasındaki uçurumu ancak Wolf–Lachmann kuramındaki kahramanlık ezgilerinin varlığını kabul ederek kapatabildi.[98] Bédier, kendinden önceki Pio Rajna gibi,[99] bu tür kahramanlık ezgilerinin –en azından Fransızcada– var olduğunu

---

95 A. HEUSLER: *Die Altgerm. Dicht.* (*Eski Alman Şiiri*), s. 153.

96 Fransızca "epik". (ç.n.)

97 JOSEPH BÉDIER: *Les Légendes Épiques* (*Epik Efsaneler*) , I, 1914, s. 152.

98 ROMANIA, XIII, s. 602.

99 PIO RAJNA: *Le Origini dell'Epopea Francese* (*Fransızca Epik Şiirin Kökeni*), 1884, s. 469–485.

inkâr eder ve epikteki tarihsel unsuru eğitimli ruhban sınıfının katkısına bağlar. *Chansons de geste*'in hac güzergahlarından doğduğunu ve onları manastır kiliselerinin yakınlarında toplanmış kalabalıklara okuyan minstrel'lerin bir ölçüde keşişlerin sözcüleri olduklarını kanıtlamaya çalışır. Güya bu keşişler, manastır ve kiliselerinin tanıtımını yapmak için orada gömülü olan ya da rölikleri orada saklanan azizlerin ve kahramanların hikâyelerini yaymaya çalışıyorlardı ve bu nedenle minstrel'lerden ve onların sanatından faydalanmışlardı. Bu "tarihi kişilerin" kayıtları manastır vakayinamelerinde yer alır ve Bédier'ye göre epik şiirin tarihi temellerinin elde edilebileceği tek kaynağı oluştururlar. Böylece, örneğin keşişlerin Charlemagne'ı ilk Compostella hacısı yaptıkları "Chanson de Roland"ın aslen Ronceveaux güzergahındaki manastırlardan bir yerel efsane olarak doğmuş ve konusunu bu manastırların tarihi kayıtlarından almış olması gerekir.[100]

"Chanson de Roland"da pek çok aziz ve İspanyol kenti isimleriyle geçtiği hâlde ne Aziz Yakup'tan ne de azizin mezarının bulunduğu meşhur hac yerinden bahsedildiği için Bédier kuramı çok eleştirildi. Eleştirmenler "Şair yolculuğun hedefinden bile bahsetmediyse nasıl haccın tanıtımı yapılmış olabilir?" diye sordular. Bu itiraz kulağa pek mantıklı gelmez; çünkü büyük ihtimalle elimizdeki, bir anda dünya çapında bir popülerliğe kavuşmuş, herkesçe bilinen, dolayısıyla artık hac mekânının –Compostella'nın– adını özellikle belirtme gereği duymayan bir şiirin birçok versiyonundan yalnız biridir. Ne olursa olsun, ruhban sınıfının Fransız epik şiirinde bıraktığı izler, en az minstrel'in aksanı kadar aşikârdır. Burada, Germanik ve Anglosakson kahramanlık baladının saray sanatının tepelerinden popüler sanatın düzlüklerine düşüşüne neden olan bütün güçlerin işbirliği yaptığını görürüz: Monastisizm ve pandomim sanatı, şair ve toplumun alt katmanlarından olan dinleyici kitlesi, ruhban sınıfının çıkarları ile acıklı ve merak uyandırıcı olana yönelik beğeni... Bütün bunlar gittikçe ön plana çıkar. Bédier, hacıların her şeyi uzun uzadıya anlatmadıklarının pekala farkındadır ve Doğu ile Batı'daki Haçlı

---

100 J. BÉDIER, op. cit., III, 1921, s. 382, 390.

Seferleri'nin, feodal toplum ile şövalyeliğin ideal ve duygularının, *chansons de geste*'i anlamada en az keşişlerin entelektüel dünyası ile hacıların duygusal dünyası kadar gerekli bir unsur olduğunu vurgular. Hacılar ve keşişler olmadan bu şiir anlaşılmazdır; ama şövalye, kentli, köylü ve hepsinden ötesi minstrel olmadan da epiği anlamak mümkün değildir.[101]

Peki gerçekte bu minstrel kimdir? Nereden gelmiştir? Hangi özellikleriyle seleflerinden ayrılır? Minstrel, Erken Orta Çağ'ın saray ozanı ile Klasik çağların Antik pandomimcisi arasında bir geçiş olarak tanımlanmaktadır.[102] Pandomimin gelişimi Klasik Antikiteden beri hiç durmamıştı. Klasik kültürün son izleri de ortadan kaybolduğunda bile eski pandomimin mirasçıları yapmacıksız, mütevazı ve edebi olmayan sanatlarıyla hâlâ kitleleri eğlendirerek İmparatorluk'ta dolanmaya devam ediyorlardı.[103] Germen ülkeleri erken Orta Çağ'da pandomimcilerle dolup taşıyordu, fakat saraylardaki şair ve ozanlar 10. yüzyıla kadar pandomimcilerle aralarına kesin bir sınır koydular. Ancak Karolenj Rönesansı'nın bir sonucu olarak ve Kilise'nin bir sonraki kuşağı asimile etmesi nedeniyle kültürlü dinleyicilerini kaybettikten ve alt sınıflardaki pandomimcilerin rekabetiyle karşı karşıya kaldıktan sonra, rakipleriyle boy ölçüşebilmek için kısmen pandomimciye dönüştüler.[104] Böylece hem ozanlar hem güldürü yazarları şimdi aynı toplumsal çevreye girerler. İç içe geçer ve birbirlerini öyle etkilerler ki, kısa süre sonra ayrılmaz bir bütün oluştururlar. Pandomimci de *scop* da minstrel'e dönüşür. Minstrel'in en çarpıcı özelliği çok yönlülüğüdür. Kültürlü, son derece uzmanlaşmış kahramanlık baladlarının şairi artık on parmağında on marifet olan biridir. Bundan böyle yalnızca bir şair ve ozan değil, aynı zamanda müzisyen ve dansçı, tiyatrocu ve oyuncu, soytarı ve cambaz, hokkabaz ve gezgin eğitmen, kısacası dünya çapında bir

---

101 Ibid., IV, 1921, s. 432.

102 WILHELM HERTZ: *Spielmannsbuch* (*Spielmann Kitabı*), 1886, s. IV.

103 HERMANN REICH: *Der Mimus* (*Pandomim*), 1903, passim.

104 EDMOND FARAL: *Les Jongleurs en France au Moyen Âge* (*Orta Çağ Fransası'nda Jonglörler*), 1910, s. 5.

şaklaban ve çağın *maître de plaisir*'idir.[105] Uzmanlaşma, farklılık ve ağırbaşlı ciddiyet devri artık sona ermiştir. Saray şairi herkesin maskarasıdır ve toplumsal konumdaki düşüşün kendi üstünde öyle devrimci ve yıkıcı bir etkisi olur ki o şoku asla bütünüyle atlatamaz. Bu andan itibaren *déclassés*'den[106] biridir; serseriler ve fahişelerle, kaçak rahipler ve üniversiteden atılmış öğrencilerle, şarlatanlar ve dilencilerle aynı sınıftandır. "Çağının gazetecisi" olarak adlandırılmıştır,[107] ama aslında her tür eğlenceyle –hem dans şarkısı hem satirik şarkılar, hem peri masalları hem pandomim, hem azizlerin efsaneleri hem epik– ilgilenir. Ancak epik şiir bu bağlamda oldukça yeni özellikler de edinîr: Yeni bir zorlayıcı yan etkiyle yer yer daha sivri bir mizaç edinîr, ki bu eski kahramanlık baladının ruhuna tamamen yabancıdır. Minstrel bundan böyle "Hildebrandslied"in kasvetli, ağırbaşlı, trajik ve kahramanlara özgü notalarını çalmaz, çünkü epik şiirin bile insanlara eğlendirici gelmesini istemektedir. Sansasyonlar, etkileyici doruk noktaları ve parlak şakalar yaratmaya çalışır.[108] Eski kahramanlık şiirinin eserleriyle kıyaslandığında "Chanson de Roland", bu popüler minstrel'in merak uyandırıcı olana yönelik beğenisini ortaya koymada asla başarısız olmaz.

Pio Rajna bir yerde, bir kez bile "kahramanlık ezgileri" terimini kullanmaya gerek görmeden Fransız epik şiiri araştırmalarının neredeyse sonuna gelebildiğinden bahseder. Karl Lachmann ise muhtemelen, bu terimi kullanmadan epik şiirle ilgili önemli tek bir cümle kuramayacağını söylerdi. Romantikler epik şiiri destan ve şarkı olarak ögelerine ayırdılar, çünkü profesyonel şairlerin epik şiirlerinde artık mantık dışı tarihsel güçlerin olmayışına üzülüyorlardı. Öte yandan içinde bulunduğumuz çağ, günümüz sanatı için genelde geçerli olduğu gibi epikte de, kendine dair bir farkındalığa sahip beceri ile eserin arka planında yer alan bilgi birikimine dikkat çekmeyi tercih eder. Çünkü rasyonel olanı

---

105 Fransızca "haz ustası" (ç.n.)

106 Fransızca "düşmüşler". Kişinin toplumsal konumu bakımından düşmüş olması anlamında. (ç.n.)

107 WILHELM SCHERER: *Gesch. d. Deutschen Lit.* (*Alman Edebiyat Tarihi*), 1902, 9. Baskı, s. 60.

108 Ibid., s. 61.

duygusal ve içgüdüsel olandan daha iyi anlar. Şiirlerin kendi efsaneleri, kendi destansı tarihleri vardır. Şiirler yalnızca şairlerin değil, gelecek kuşakların da onlara verdikleri biçimle yaşarlar. Her kültürel dönemin kendi Homeros'u, "Nibelungenlied"i, bir "Chanson de Roland"ı vardır ve bütün bu adı geçen eserleri kendi bakış açısına göre tekrar yorumlayarak yeniden yazar. Bununla birlikte bu tekrar yorumlamalardan, söz konusu eserlere doğrudan yaklaşma değil de bu eserlerin etrafından dolanma anlaşılmalıdır. Sonraki yorumlar "daha doğru" olmak zorunda değildir. Fakat bir eseri yaşayan bir şimdinîn bakış açısından yorumlamaya yönelik her ciddi girişim, eserin taşıdığı anlamı derinleştirip genişletmeye yarar. Epik şiiri bize yeni ve tarihsel bakımdan doğru bir bakış açısıyla gösteren her kuram faydalıdır. Ama burada tarihsel doğruluk ve "gerçekte ne olduğu"nun yanı sıra, konuya yeni ve dolaysız bir yaklaşım edinmekle de ilgiliyiz. Destan ile kahramanlık şiirinin Romantik yorumu, epik şairlerin –sanatçı olarak her ne kadar özgün olurlarsa olsunlar– ellerindeki konuyla hiçbir zaman istedikleri her şeyi yapamadıklarını ve sonraki çağların şairlerine göre kendilerini yerleşik geleneksel formlara daha sıkı sıkıya bağlı hissetiklerini açıklığa kavuşturdu. Ayrıca şarkı kuramı, başka bir kuşağın epik şiirlerin birikerek çoğalan yapısını fark etmesini de sağladı. Üstelik aristokrasi ile kahramanlara özgü ödüllü şarkıların ve savaş şarkılarının kaynağına dikkat çekerek bunların sosyolojik yapılarını anlamayı mümkün kıldı. Son olarak, din adamları ile minstrel'lerin epiğe katkıları kuramı, bu janrın hem Romantik olmayan popüler unsurlarına, hem de dinsel ve kültürel unsurlarına yeni bir ışık tuttu. Ancak tüm bu yorum denemelerinden sonra epiğin, hareket özgürlüğüyle sanat şiiri ve güçlü geleneksel bağlarıyla halk şiiri arasında bir yerde duran bir tür "kalıtsal şiir"[109] olarak görülebileceği bir yaklaşımı keşfetmek mümkün oldu.

[109] H. SCHNEIDER, op. cit., s. 36.

6.
MANASTIRLARDAKİ SANAT ÜRETİMİNİN ÖRGÜTLENMESİ

Charlemagne'ın hükümdarlığından sonra saray artık İmparatorluk'un kültürel ve entelektüel merkezi değildi. Bilim, sanat ve edebiyat bundan böyle manastırlarda toplanmıştı. En önemli entelektüel çalışmalar onların kütüphanelerinde, atölyelerinde ve el yazması atölyelerinde gerçekleştiriliyordu. Hıristiyan Batı sanatı, ilk altın çağını refaha ve endüstriye borçludur. Manastırların gelişimiyle ortaya çıkmış kültürel merkezlerin sayıca artması sonucu sanatsal faaliyette daha belirgin bir farklılaşma meydana gelir. Ne var ki bu manastırları birbirinden yalıtılmış olarak düşünmemeliyiz. Roma'ya olan genel bağlılıklarının ve İrlandalı ve Anglosakson keşişlerin dünya çapındaki etkisinin bir sonucu olarak ve daha sonradan reformcu cemaatler aracılığıyla bütün bu manastırlar, sıkı sıkıya olmasa da birbirine bağlıydı.[110] Bédier, manastırların seküler dünyayla temas noktalarına, hac yolculuklarıyla ilgili işlevlerine ve hacılar, tüccarlar ve minstrel'ler için toplanma yeri olarak üstlendikleri göreve zaten dikkat çekmiştir. Fakat bu dış bağlantılara rağmen, manastırlar özünde kendi kendine yetebilen, kendini kendini merkez alan birimler olarak kalır. Kendilerinden önceki daha değişken saraylara ya da sonraki burjuva toplumuna göre geleneklerini daha uzun süre ve daha inatçı biçimde korurlar.

Benedikten yönetmeliği hem bedensel hem entelektüel çalışmanın zorunluluğunu emreder, hatta bedensel çaba gerektiren meşgalelere daha büyük bir önem atfeder. Malikâneler gibi, manastır arazileri de ekonomik olarak mümkün olduğunca bağımsız olmayı ve tüm hayati ihtiyaçlarını kendi topraklarında üretebilmeyi arzu ediyorlardı. Keşişlerin faaliyetlerine tarla ve bahçelerde çalışmanın yanı sıra, genel olarak el sanatları da dahildi. Başından beri en ağır fiziksel çabanın manastırlara bağlı özgür

[110] H. HASKINS: *The Renaissance of the 12th Cent.* (*12. Yüzyıl Rönesansı*), 1927, s. 33 ile karşılaştırınız.

köylüler ve serfler, daha sonra da gönüllü biraderler tarafından gerçekleştirildiği doğrudur. Fakat özellikle erken dönemde, el sanatlarının çoğu bizzat keşişler tarafından sürdürülüyordu. Monastisizm tam da bu el sanatları çalışmalarını örgütlemesiyle Orta Çağ'da sanat ve kültürün gelişimini derinden etkiledi. Düzgün bir iş bölümüyle birlikte iyi düzenlenmiş, az çok rasyonel biçimde örgütlenmiş ve üst sınıf mensuplarının da çalışmaya katılabileceği atölyeler dahilinde devam eden sanat üretimi, manastır hareketinin bir meziyeti ve başarısıdır. Erken Orta Çağ manastırlarında aristokratların çoğunlukta olduğu bilinir, hatta belli manastırlar neredeyse bir tek onlara ayrılmıştır.[111] Böylece başka türlü muhtemelen hiç lekeli bir fırçaya, bir şövaleye ya da malaya dokunmadan yaşayıp gidecek olan insanlar, burada doğrudan sanat ve el sanatlarıyla karşı karşıya kalırlar. Bedensel çalışmaya yönelik küçümsemenin Orta Çağ'da bile yaygın olduğu ve güç fikrinin hâlâ aylak varoluşla ilişkilendirildiği doğrudur. Fakat sınırsız boş zamanla ilişkilendirilmiş derebeyi yaşantısıyla beraber, Klasik Antikitenin aksine çalışma hayatına artık daha olumlu bir değer biçildiği ve çalışmayla olan bu yeni ilişkinin –başka etmenlerin yanı sıra– manastır yaşantısının popülerliğiyle bağlantılı olduğu şüphe götürmez biçimde ortaya çıkar. Geç Orta Çağ burjuvazisinin –yansımalarını lonca yönetmeliklerinde görebileceğimiz– bedensel çalışmaya verdiği değerde bile manastır yönetmeliğinin ruhu yaşamaya devam etmektedir. Bununla birlikte, manastırlarda çalışmanın kısmen bir kefaret ve ceza olarak sürdürüldüğünü[112] ve Aziz Tommaso'nun bile hâlâ "sanatın habisliği"nden bahsettiğini (*Aristoteles'in Politika'sı Üzerine Yorumlar*, 3.1.4.) unutmamak gerekir. Dolayısıyla emeğin yaşamı soylulaştırması gibi bir anlayış şimdilik söz konusu değildir.

Batı Avrupa, metotlu çalışmayı ilk defa keşişlerden öğrendi. Orta Çağ endüstrisinin büyük çoğunluğu bu keşişlerin yaratımıdır. Kentlerde, Roma'nın eski zanaatkârlarının mirasçıları olan

---

111 ALOYS SCHULTE: *Der Adel und die Deutsche Kirche im Mittelalter* (*Orta Çağ'da Aristokrasi ve Alman Kilisesi*), 1910.

112 ERNST TROELTSCH: *Die Soziallehren der Christl. Kirchen und Gruppen* (*Hıristiyan Kilise ve Topluluklarının Toplumsal Öğretileri*), 1912, s. 118. G. GRUPP, op. cit., I, s. 109.

ustalardan hâlâ yeterli sayıda vardı.[113] Bunlar, kentsel ekonominin yeniden doğuşuna kadar mütevazı sınırlar dahilinde çalışarak endüstriyel tekniklerin gelişimine pek az katkıda bulundular. Şüphesiz ücretsiz zorunlu çalışmanın söz konusu olduğu kraliyet sarayları ile büyük malikânelerin uzman zanaatkârlarıydılar. Fakat kraliyet ailesinin ve ev personelinin bir mensubu olarak görülüyorlardı ve yaptıkları iş hâlâ işlevsellikten çok geleneğin yönlendirdiği ev içi çalışmanın saf doğasına sahipti. El sanatlarının ev ortamından ayrışması ilk kez manastırlarda gerçekleşti. Burada zaman dikkatle kullanılıyordu; gündüz saatleri rasyonel biçimde bölünmüştü ve zamanın geçişi çanın çalmasıyla ölçülüp duyuruluyordu.[114] İş bölümü ilkesi üretimin temeli hâline geldi ve sadece tek bir manastır içerisinde değil, farklı manastırlar arasında da kısmi bir iş bölümü uygulandı.

Uygulamalı sanatlar, manastırlar dışında yalnızca kraliyet toprakları ile çok büyük malikânelerde, orada da ancak en basit biçimleriyle gelişti. Fakat manastırların sivrildikleri alan tam da buydu. El yazmalarını kopyalama ve resimleme, onlara şöhret getiren en eski faaliyetleriydi.[115] Benedikten manastırlarının çoğu, Cassiodorus'un ilkini Vivarium'da kurarak başlattığı kütüphane ve el yazması atölyelerini aynen aldı. Tours, Fleury, Corbie, Trier, Köln, Regensburg, Reichenau, St. Albans ve Winchester'ın yazar ve kitap illüstratörleri Orta Çağ'da çoktan ünlü olmuştu. Benedikten kuruluşlarında scriptoria geniş, ortak çalışma odalarıydı. Diğer tarikatlarda ise –örneğin Sistersiyanlar ve Kartusyanlarda– küçük hücrelerdi. Büyük ölçekli imalat ile küçük ölçekli bireysel girişimler kol kola gitmiş olmalıdır. Dahası, el yazmalarını kopya edenler ile illüstratörlerin görevleri besbelli alt bölümlere ayrılmıştı. Ressamlar (miniatores) dışında, kaligrafide uzmanlaşmış ustalar (antiquarii) ile yardımcıları (scriptores)

---

113 A. DOPSCH: *Die Wirtsch. u. Soz. Grundl.* (*Avrupa Kültürel Gelişiminin Ekonomik ve Toplumsal Kurumları: Caesar'lar Zamanından Charlemagne'a*), II, s. 427.

114 LEWIS MUMFORD: *Technics and Civilization* (*Teknoloji ve Uygarlık*), 1934, s. 13. WERNER SOMBART: *Der Moderne Kapitalismus* (*Modern Kapitalizm*), II, 1, 1924, 6. Baskı, s. 127 ile karşılaştırınız. HEINRICH SIEVEKING: *Wirtschaftsgesch.* (*İktisat Tarihi*), II, 1921, s. 98.

115 Devamını J. W. THOMPSON: *The Medieval Library* (*Orta Çağ Kütüphanesi*), 1939, s. 594–599, 612 ile karşılaştırınız.

ve baş harf ressamları (rubricatores) arasında da bir ayrım vardı. Scriptoria, keşişlerin yanı sıra dışarıdan yazar da çalıştırıyordu. Örneğin ruhban sınıfından olmayan biraderler bazen evlerinde, bazen manastırlarda çalışıyorlardı. Manastır sanatının en iyi örneği olan kitap illüstrasyonu dışında keşişler mimari, heykel ve resimle de ilgileniyorlardı. Kuyumculuk ve mine işiyle uğraşıyor, ipek ve halı dokuma yapıyorlardı. Çan dökümü ve kitap ciltleme atölyeleri, cam fabrikaları ve seramik atölyeleri kurmuşlardı. Bazı manastırlar gerçek birer endüstri merkezlerine dönüştüler. Corbie başta yalnızca dört ana atölye ve yirmi dokuz kişi çalıştırıyorken, 9. yüzyıl gibi erken bir tarihte Saint–Riquier'in, yapılan ticaretin türüne göre gruplara ayrılmış caddeleri sıra sıra silahtar, eyerci, ciltçi, ayakkabıcı vb. atölyeleriyle doluydu.[116]

Artan zenginlikleriyle birlikte keşişler, büyük fiziksel güç gerektiren tarımla, işçiden ziyade toprak sahibi ve yönetici olarak ilgilenmeye başladılar. Sadece tarımda değil, üretimin diğer dallarında da bedensel çalışmanın ancak küçük bir kısmına katılıyorlardı; kendilerini daha çok çalışmanın düzenlenmesine adamışlardı. Hatta genel kanının aksine, el yazmalarının kopyalanması işiyle bile daha az meşguldüler. Kütüphane sayısındaki artışa bakılacak olursa, normal bir manastırda bütün keşişlerin çalışma saatlerinin en fazla ellide biri, el yazmalarının kopyalanmasına harcanıyordu.[117] Daha çok fiziksel çaba gerektiren bölümlerde, en çok da inşaat işinde, dışarıdan çok sayıda işçi ve sivil birader çalıştırılıyordu, ama bu durum küçük el sanatları için geçerli değildi. Yine de, kilise ve sarayların el ustalığı gerektiren bu tür ürünlere olan daimi taleplerinden ötürü, manastırların bu çalışma alanında da yetenekli işçi ve sanatçı tutmaya her zaman hazır oldukları düşünülebilir. Çünkü keşişler ile serbest ya da malikânelere bağlı çalışanlar dışında, önceden beri küçük ama serbest bir emek piyasası oluşturmuş beden işçileri ile sanatçılar vardı. Bunlar bazen manastırlarda, bazen de piskoposluk saraylarında ya da malikânelerde iş bulan, elimizdeki veriler dolayısıy-

116 P. BOISSONADE: *Le Travail dans l'Europe Chrét. au Moyen Âge* (*Orta Çağ Hıristiyan Avrupası'nda Çalışma*), 1921, s. 129.

117 G. G. COULTON: *Medieval Panorama* (*Orta Çağ Panoraması*), 1938, s. 267.

la keşişlerden düzenli iş aldıklarını bildiğimiz gezgin insanlardı. Örneğin Regensburg'daki Aziz Gall manastır kompleksi ile Aziz Emmeran manastırının kayıtlarında, bu tür gezgin işçilerin röliker yapımı için tutulduklarından bahsedilir. Büyük kiliselerin inşasına yardımcı olmaları için dört bir yandan, özellikle de Bizans ve İtalya'dan, inşaat ustalarıyla birlikte taş, ahşap ve metal ustası getirtmek genel bir uygulamaydı.[118] Öte yandan, manastırların sıkı sıkı korunan "gizli yöntemler"i hakkındaki veriler gerçeklere dayanıyorsa, bazı durumlarda beraberinde getirdiği zorluklar nedeniyle bu yabancı işçi istihdamının kısıtlanmış olması mümkündür. Böyle sırlar gerçekten var olsun ya da olmasın, manastır atölyeleri hiçbir zaman yalnızca mal üretmiyor, çoğunlukla teknolojik araştırmalarla da ilgileniyordu. Benedikten keşişi Theophilus, 11. yüzyılın sonunda kaleme aldığı *Schedula diversarum artium*'unda cam üretimi, pencerelere vitray yaparken camın yumuşatılması, yağlı boyaların karıştırılması gibi manastırlarda yapılan bir dizi icadı tarif edebiliyordu.[119]

Gezgin işçi ve sanatçılar genelde, aynı zamanda çağın "sanat okulları" olan ve genç sanatçıları özel ilgileri doğrultusunda eğiten manastır atölyelerinde eğitim de alıyorlardı.[120] Birçok manastırda, örneğin Fulda ve Hildesheim'da, ağırlıklı olarak eğitim amacına hizmet eden, sarayların ve seküler malikânelerin yanı sıra manastır ve katedrallere de daimi bir genç sanatçı tedariği sağlayan el sanatları atölyeleri kuruldu.[121] Özellikle 7. yüzyılın en ünlü kuyumcusu Aziz Éloi'nın kurduğu Solignac manastırı, eğitim alanında yüksek bir standart tutturmuştu. Öğretmen olarak sanata büyük bir hizmet sunduğu söylenen başka bir Kilise seçkini, mimarinin ve pirinç dökümün asil ruhlu hamisi ve Hildesheim Katedrali'nin bronz kapılarının yaratıcısı Piskopos Bernward'dı. Ruhban sınıfından olup da bahsettiğimiz bu şahıslar

118 JOSEF KULISCHER: *Allg. Wirtschaftsgesch.* (*Genel İktisat Tarihi*), I, 1928, s. 75.

119 Ibid., s. 70-71.

120 VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire Raisonné* (*11. Yüzyıldan 16. Yüzyıla Fransız Mimarisi Sözlüğü*), I, 1865, s. 128.

121 KARL THEODOR von INAMA-STERNEGG: *Deutsche Wirtschaftsgesch.* (*Alman İktisat Tarihi*), I, 1909, 2. Baskı, s. 571.

kadar kıdemli olmayan sanatçıların ise genelde sadece isimlerini biliyoruz. Orta Çağ sanatında oynadıkları role ilişkin elimizde herhangi bir veri mevcut değil. Keşiş Tuotilo örneğinde onunla ilgili bilinen şeylerin tam teşekküllü bir efsanede toplandığı doğrudur. Ancak demin de belirtildiği üzere bu yalnızca Aziz Gall'daki sanatsal faaliyetlerin kişileştirilmesidir ve Tuotilo da Yunan mitolojisindeki Daidalos'un Orta Çağ muadilidir.[122]

Manastırların kilise mimarisinin gelişimine olan katkıları çok önemlidir. Kentlerin yükselişi ve Orta Çağ katedral atölyesinin ortaya çıkışına kadar kilise mimarisi neredeyse tamamen ruhban sınıfının tekelindeydi. Gerçi kiliselerin inşasında yer alan sanatçı ve zanaatkârları sadece kısmen keşiş olarak düşünmemiz gerekir. Bununla birlikte, en önemlileri de dahil olmak üzere birçok inşaat projesinin başında din adamları vardı ve görünüşe göre denetim konusunda mimarlara kıyasla daha yetkiliydiler.[123] Bu arada, manastırların inşaat faaliyetleri, belli kurumlara bağlı keşişlerin mimariyi tam zamanlı meslek olarak seçebilmeleri için fazla düzensizdi. Büyük ihtimalle sadece ruhban sınıfından olmayan bağımsız ve gezgin kişiler, mimariyi tam zamanlı meslek olarak seçebiliyorlardı. Elbette istisnaların olduğunu da belirtmek gerek. Örneğin Keşiş Hilduard'ın Chartres'daki Saint-Père manastır kilisesinin "maître de l'œuvre"ü olduğunu biliyoruz. Ayrıca Clairvauxlu Aziz Bernard'ın, tarikatından bir biraderi, mimar Achard'ı, ihtiyaç duyuldukça diğer manastırlara yolladığını ve Saintes Katedrali "maître de l'œuvre"ü[124] Isembert'in, Saintes'ın yanı sıra hem La Rochelle hem İngiltere'de köprüler inşa ettiğini de biliyoruz.[125] Ancak benzer durumlara ne kadar rastlanırsa rastlansın, daha az bedensel çabayla ilişkilendirilen küçük el sanatları, anıtsal sanat formlarına kıyasla normal manastır atölyesinin ruhuyla daha uyumludur.

---

122 JULIUS von SCHLOSSER: *Quellenbuch zur Kunstgesch. des Abendlaendischen Mittelalters* (*Batı Orta Çağ Sanat Tarihi Üzerine Kaynak Kitap*), 1896, s. xix.

123 WILHELM VOEGE: *Die Anfaenge des Monumentalen Stiles im Mittelalter* (*Orta Çağ'da Anıtsal Üslubun Başlangıcı*), 1894, s. 289.

124 Yapı ustası, baş usta, mimar (ed. n.).

125 *Recueil de Textes Relatifs à l'Histoire de l'Architecture et à la Condition des Architectes en France au Moyen Âge* (*Orta Çağ Fransası Mimarlık Tarihi ve Mimarların Durumuyla İlgili Metinler Derlemesi*), XII–XIIIe siècles. Publ. par V. Mortet–P. Deschamps, 1929, s. xxx.

Monastisizmin sanat tarihindeki rolünün abartılması Romantik dönemde başlar. Bu aynı zamanda Orta Çağ efsanesinin bir parçasıdır; tarihsel gerçeklere ön yargısız yaklaşmamızı hâlâ sık sık zorlaştıran bir kalıntıdır. Büyük Orta Çağ kiliselerinin ortaya çıkışı da aynen epik şiir meselesinde olduğu gibi romantikleştirildi. Halk şiirinde vurgulanmış olan o organik, bitki gibi filizlenip büyümenin ilkeleri burada da kiliselere uygulandı. Eserlerin bilinçli olarak tasarlandığı ve istikrarlı biçimde yönlendirildiği fikrine itiraz edildi. Bu binaların atfedilebileceği mimarların varlığı da, tıpkı şairin epik şiirin oluşumundaki rolünün reddedilmesi gibi reddedildi. Başka bir deyişle amaç, sanattaki belirleyici rolü titiz ve eğitimli sanatçıya değil, eserini bilinçli düşünce yerine geleneğe uygun olarak icra eden zanaatkâra atfetmekti. Sanatçının anonimliği de Orta Çağ'a dair Romantik efsanenin bir parçasıydı. Romantik akım, modern bireycilikle olan ikircikli ilişkisinde anonim yaratıcılığı yüceliğin alametifarika olarak sundu. Eserini yalnızca Tanrı'nın şerefine yaratan, hücresinin karanlıklarına saklanmış ve kişiliğini hiçbir şekilde esere dahil etmeyen kimliği belirsiz keşiş temsili üzerinde özel bir sevgiyle durdu. Ama –bu Romantik kuramın şansına– bize isimleri ulaşabilmiş Orta Çağ sanatçılarının hemen hemen hepsi keşiştir ve işe bakın ki, tam da sanatsal faaliyet ruhban sınıfından Kilise mensubu olmayan laik kesime geçtiği zaman sanatçı isimleri ortadan kaybolmaya başlar. Bunun açıklaması basittir: Dinî bir sanat eserinde sanatçının adının görünüp görünmeyeceğine din adamları karar veriyordu ve onlar da doğal olarak profesyonel biraderlerine en yüksek onuru bahşediyorlardı. Ama sanatçı isimlerini kayda geçirmeyi alışkanlık edinmiş ve kendisi de keşiş olan vakanüvisler bile, ancak sanatçı da keşişse adını belirtmekle ilgileniyorlardı. Klasik Antikite ya da Rönesans'ın aksine, burada sanat eserinin bireysellikten uzak oluşu ve sanatçının tevazusu apaçık ortadadır. Çünkü sanatçının isminin geçtiği ve sanatçı eserinde kişisel bir tutkusunu yansıttığı zamanlarda bile bireysellik fikri ona ve çağdaşlarına yabancıdır. Ama Orta Çağ'da yerleşik bir anonimlikten bahsetmek de Romantik bir abartıdır. Minyatürde sayısız imzalı eser örneği ile eserin gelişiminin her aşaması mev-

cuttur.[126] Tahrip olmuş ve belgeleri kaybolmuş çok sayıda esere rağmen Orta Çağ'ın anıtsal mimarisine ilişkin 25.000 sanatçının ismini belirlemek mümkün olmuştur.[127] Fakat unutulmamalıdır ki, bir kitabedeki isme "fecit"[128] yükleminin eklendiği Orta Çağ üslubunda, kastedilen kişi genellikle eseri yapan sanatçı değil, sipariş eden hamidir. Piskoposlar, manastırların başrahipleri ve diğer yüksek mertebeden din adamlarının isimleri bu şekilde yazılmıştır. Ama bu insanlar çoğu durumda "inşaat komitesi başkanı" olup ne gerçek mimar ne de inşaat faaliyetlerinin gözetmenleridirler.[129]

Ruhban sınıfı kilise inşaatlarında nasıl bir rol oynamış, eser keşişler ve ruhban sınıfından olmayanlar arasında nasıl bölüştürülmüş olursa olsun, iş bölümünün bir yerinde mutlaka bir sınır konmuş olmalıdır. Katedral meclisleri ve manastır inşaat komiteleri bir araya gelip ortak bir karar alarak inşaat planlarıyla ilgili son sözü söylemiş olabilirler ve sanatsal meseleler ortak bir kurulun karşılıklı danışması sonucu genel olarak çözülmüş olabilir. Fakat ancak sanatçıların bilinçli bir şekilde kendi amaçlarının peşinden gitmeleriyle yaratıcı süreçte bireysel adımlar atılabilir. Orta Çağ kilisesi gibi çetrefilli bir yapı, halk türküsü gibi kolayca ortaya çıkamazdı. Halk türküsü son tahlilde kimliği belirsiz tek bir bireyin zihninden çıkmış bir yaratımdır, ama mimari yapıların aksine dışarıdan yapılan daimi eklemelerle plansız gelişir. Bilimsel olarak doğrulanamayan Romantik kuram, sanat eserinin birkaç kişinin ortak yaratımı olduğu kuramı değildir. Çünkü tek bir sanatçının eseri bile bir ölçüde kısmen özerk birkaç entelektüel yetenekten, yani çoğunlukla esere sonradan ve tamamen dışarıdan dahil olmuş etkilerin birleşiminden oluşur. Bilimsel olarak doğrulanamayan naif Romantik kuram, sanat eserinin kesinlikle ve bütünüyle bir grubun yaratımı olduğu ve her ne kadar üstünde ufak oynamalar yapılabilse de, tek tip ve düşünülmüş bir tasarıya ihtiyacı olmadığı düşüncesidir.

---

126 FERNAND DE MÉLY: *Les Primitifs et leurs Signatures* (*Primitifler ve İmzaları*), 1913.

127 F. DE MÉLY: "Nos vieilles cathédrales et leurs maîtres d'oeuvre" ("Katedrallerimiz ve Baş Ustaları"), *Revue Arctéologique*, 1920, XI, s. 291; 1921, XII, s. 95.

128 Latince "yaptı". (ç.n.)

129 MARTIN S. BRIGGS: *The Architect in History* (*Mimarın Tarihteki Yeri*), 1927, s. 55.

7.
FEODALİZM VE ROMANESK ÜSLUP

Romanesk sanat, bir manastır sanatıydı, ama aynı zamanda aristokrasinin de sanatıydı. Bu niteliklerin birleşimi en iyi, ruhban sınıfı ile seküler aristokrasi arasındaki dayanışmanın büyüklüğünde görülür. Orta Çağ Kilisesi'ndeki en önemli mevkiler –Antik Roma'daki başrahiplik gibi– aristokrasi mensuplarına ayrılmıştı.[130] Fakat manastır başrahipleri ve piskoposlar sadece asil soylarıyla değil, ekonomik ve politik çıkarları aracılığıyla da feodal sisteme bağlıydılar. Mülklerini ve güçlerini, seküler aristokrasinin ayrıcalıklarının geldiği toplumsal düzene borçluydular. Bu iki aristokrasi arasında her zaman açık olmasa da, en azından güvenilir bir ittifak vardı. Başrahiplerinin muazzam bir zenginliğe ve kalabalık bir inananlar ordusuna sahip olduğu; aralarından en güçlü papaların, en etkili danışmanların ve en tehlikeli imparator düşmanlarının çıktığı manastır tarikatları, seküler derebeylerinin yaptıkları gibi, kitlelerle aralarına mesafe koydular. Sıradan halka tepeden bakan bu yaklaşımdaki ilk değişiklik, Cluny'de başlamış çileci reform hareketiyle ortaya çıktı. Bununla birlikte dilenci tarikatların kuruluşuna kadar, daha demokratik bir görünüme yönelik değişim söz konusu değildir. Alabildiğine uzanan topraklarının ortasına kurulmuş, taşranın en uzak kısımlarını bile gözler önüne seren manzaralarıyla dağların yamaçlarından aşağılara bakan; sarp, masif, kale duvarı gibi duvarlarıyla manastırlar en az prenslerin ve baronların kale ve şatoları kadar azametli ve erişilmez yapılardı. Dolayısıyla bu manastırlarda yaratılan sanatın, seküler aristokrasinin karakteri ve görünüşüyle uyumlu olmasından daha doğal bir şey olamaz.

Frank ordusu ve devlet yetkililerinden doğarak gelişmiş ve 9. yüzyılın sonuna kadar tamamen feodalleşmiş aristokrasi, artık toplumun başına geçer ve en yüce gücün gerçek sahibi olur. Askerlik görevine dayalı eski aristokrasiden güçlü, gururlu ve isyankâr bir kalıtsal aristokrasi gelişmişti. Bu aristokrasinin içinden

130 A. SCHULTE, op. cit., s. 221.

çıktığı mesleki sınıfa ilişkin hatıraları uzun zaman önce unutulmaya başlanmış, hatta hepten kaybolup gitmişti. Ayrıcalıkları artık anımsanamayacak kadar eskilere dayanıyormuş gibi geliyordu. Bu aristokrasi ile krallar arasındaki ilişki zamanla tamamen ters yüz oldu. Kraliyet başta kalıtsaldı ve hükümdar danışmanlarını ve yetkililerini istediği gibi seçebiliyordu. Şimdi ise aristokrasinin ayrıcalıkları kalıtsaldır ve krallar seçilmektedir.[131] Erken Orta Çağ'ın Germen–Roma devletleri, colonate ve ayni vergi gibi kurumlar ile toprak sahiplerini devletin geliri hususunda sorumlu tutan kurumların –kısacası Orta Çağ feodalizmine benzer bir sistemin– saldırısına uğrayınca, aslında Geç Klasik Çağ gibi erken bir dönemden beri kendini hissettiren birtakım zorluklarla da karşı karşıya kaldı. Bu sorunlardan, düzgün bir idari hizmet ve nitelikli bir ordunun bakım masrafları için yeterli kaynaklardan yoksunluk ile geniş toprakları istila tehlikesine karşı korumanın zorluğu Geç Roma döneminden beri mevcuttu. Eğitimli kamu görevlilerinin olmaması, düşman saldırılarının artarak savaşların uzaması ve özellikle de Araplara karşı zırhlı süvari birliği kurmanın gerekliliği yüzünden bu dönem bu zorluklara yenileri eklendi. Bunlardan sonuncusu, masraflı teçhizatı ve mecburi eğitim süresinin bir hayli uzun olması nedeniyle devletin omuzlarına ağır bir yük bindiriyordu. 9. yüzyılın bu zorlukların –özellikle de atlı ve ağır silahlı bir ordunun kurulmasından kaynaklanan zorlukların– üstesinden gelmeye çalışırken kullandığı kurum feodalizmdi. Para bulunmadığı için askerlik hizmeti, karşılığında toprak, muafiyet, beylik hakkı ve bilhassa özel vergilendirme ve hukuki ayrıcalıklar verilerek telafi ediliyordu. Bütün bunlar yeni sistemin temelini oluşturdu. Tımarlar –örneğin verilen hizmet karşılığında ara sıra ödül olarak kraliyet topraklarından arazi hediye edilmesi ya da devlet ve orduda düzenli hizmet vermenin bedeli olarak bu tür toprakların kullanım hakkının verilmesi– Merovenj döneminde de vardı. Verilen hibe ve vassallıkların feodal karakteri, yani başka bir deyişle eski itaat sisteminin yerini almış sözleşmeden doğan ilişki ve anlaşmaya sadakat, karşılıklı hizmet

---

131 HEINRICH von EICKEN: *Gesch. u. System der Mittelalterl. Weltansch.* (*Orta Çağ Dünya Görüşünün Sistemi ve Tarihçesi*, 1887, s. 224.

ve yükümlülük sistemi, karşılıklı ve kişisel sadakat ilkesi yeniydi. Önceleri yalnızca sınırlı süreyle verilen bir kullanım hakkı olan feodal mülkiyet hakkı, 10. yüzyıldan itibaren kalıtsal hâle geldi.

Hizmet vermeye dayalı ilişkinin temeli olarak kalıtsal mülkiyet hakkıyla feodal şövalyeliğin oluşumu, Batı Avrupa tarihindeki en devrimci askeri yeniliklerden biridir. Merkezi yönetimin bir aracını devletin bünyesinde neredeyse sınırsız bir güce dönüştürerek Orta Çağ'daki mutlak krallıklara son verir. Bu andan itibaren kralın gücü özel mülküyle sınırlıdır ve kendi toprağı tımar olsa sahip olabileceği kadar gücü vardır. Bundan hemen sonraki dönemde artık bugün anladığımız anlamda bir devlet, homojen yönetim, kentsel dayanışma, evrensel ve usulen hukuki yükümlülükler yoktur.[132] Feodal devlet, soyut bir tepe noktasına sahip toplumsal bir piramittir. Savaşları kral açar, ama yönetmez; büyük toprak sahipleri yönetir. Büyük toprak sahibi bundan böyle kamu görevlisi, paralı asker, gözde, yeni zengin, mirasçı ya da katedralden ödenek alan bir rahip değildir. Ayrıcalıkları, hukukun kaynağı olan hükümdardan türemiş resmi bir otoriteye değil, sadece dolaysız ve fiili bir kişisel güce dayanan bağımsız bir yerel derebeyidir. Yönetime, tüm yönetim mekanizmasına, ordudaki bütün önemli konumlara ve Kilise hiyerarşisindeki en üst mevkilere ait her türlü ayrıcalığı talep ederek bir üst sınıf oluşturur ve böylece devlet içerisinde muhtemelen daha önce hiçbir toplumsal sınıfın sahip olamadığı bir güç elde ederler. Gücünün doruklarındaki Yunan aristokrasisi bile mensuplarına, Erken Orta Çağ'ın zayıf düşmüş soylularının feodal beylere vermek zorunda kaldıkları kadar kişisel özgürlük tanımamıştır. Bu aristokrasinin hüküm sürdüğü yüzyıllar, yerinde bir tavırla Avrupa tarihinin *aristokratik* dönemi olarak tanımlanmıştır.[133] Batı Avrupa gelişim sürecinin başka hiçbir aşamasında kültürel formlar, tek ve sayıca güçsüz bir sınıfın felsefe, toplumsal ideal ve ekonomi politikasına bu kadar bağımlı olmamıştır.

Erken Orta Çağ'ın paradan ve ticaretten yoksun bu döneminde, toprağın tek gelir kaynağı ve zenginlik biçimi olduğu feodal

---

132 E. TROELTSCH: *Soziallehren* (*Hıristiyan Kilise ve Topluluklarının Toplumsal Öğretileri*), s. 242.

133 JOHANNES BUEHLER: *Die Kultur des Mittelalters* (*Orta Çağ Kültürü*), 1931, s. 95.

sistem, ülkenin yönetilmesi ve savunulmasıyla ilgili sorunların hazır çözümüydü. Geç Klasik dönemde başlamış olan kültürün kırsallaşması süreci artık tamamlanmıştı. Ekonomi bütünüyle tarımsaldı ve yaşam her yönüyle kırsallaşmıştı. Kentler çekim merkezi olma özelliklerini kaybettiler; nüfusun ezici bir çoğunluğu ufak, dağınık, yalıtılmış yerleşimlerle sınırlandı. Kentlerdeki toplumsal yaşam, ticaret ve şehirler arası bağlantı yok oldu. Yaşam daha basit, bölgelerle sınırlandırılmış formlara büründü. Ekonomik ve toplumsal birim tımardı, artık her şey buna göre düzenleniyordu. İnsanlar daha geniş bir çevrede hareket etmeyi ve daha kapsamlı kategorilerle düşünmeyi unuttular. Kentlerin ve panayırların genelde parası yoktu ve haberleşme ortadan kalmıştı; insanlar dış dünyadan bağımsız yaşamaya mecbur kalıp hem başkalarının ürünlerini satın almaktan hem de kendi ürünlerini satmaktan vazgeçtiler. Böylece, kişinin kendi ihtiyacından fazlasını üretmesi için neredeyse hiçbir nedeninin olmadığı bir durum ortaya çıktı. Karl Buecher bu sistemi meşhur "kapalı ev ekonomisi" terimiyle tanımlamış ve mükemmel bir parasız ve takassız özerklik sistemi olduğunu söylemiştir.[134] Artık bildiğimiz üzere Buecher'in radikal bakış açısı gerçeklere tamamen uygun değildir. Tamamıyla kendi kendine yetebilen bir Orta Çağ ev ekonomisi hipotezinin savunulacak yanı olmadığı kanıtlanmıştır.[135] "Takassız doğal ekonomi"den ziyade "pazardan yoksun bir ekonomi"den bahsetmek daha doğrudur.[136] Ama Buecher Orta Çağ'ın toprağa dayalı bağımsız ekonomisini sadece abartmıştır, elbette onu icat etmemiştir. Zaten kimse feodal dönemde gerçekten de bir özerklik eğilimi olduğunu inkâr etmeyecektir. Pek çok istisnaya rağmen genel kural, ürünlerin üretildikleri evde tüketildikleri ve ürünlerin alınıp satılmasının hiçbir zaman hepten sona ermediğidir. Bununla birlikte Marx'ın önceden de ileri sürdüğü gibi, her hâlükârda Erken Orta Çağ'ın iç tüketim üretimi ile son-

---

134 KARL BUECHER: *Die Entstehung der Volkswirtschaft* (*Ulusal Ekonominin Doğuşu*), I, 1919, s. 92 ve devamı.

135 GEORG V. BELOW: *Probleme der Wirtschaftsgesch.* (*İktisat Tarihiyle İlgili Meseleler*), 1920, s. 178–179, 194 ve devamı. A. DOPSCH: *Wirtsch. u. soz. Grundl.* (*Avrupa Kültürel Gelişiminde İktisadi Gelişme ve Toplumsal Kurumlar*), II, s. 405–406.

136 H. PIRENNE: *Le Mouvement Écon.* (*Orta Çağ'ın Ekonomik ve Toplumsal Tarihi*), s. 13.

raki yılların ticari mal üretimi arasına bir sınır çizmek gerekir. "Kapalı ev ekonomisi" kategorisi, feodal ekonomi sisteminin tanımlanmasında neredeyse vazgeçilmez bir rolü olduğunu ancak somut bir gerçeklik olarak değil de, "ideal ekonomi tipi" olarak ele alındığında kanıtlar.

Şüphesiz Erken Orta Çağ ekonomisinin en özgün ve aynı zamanda dönemin entelektüel kültürü üzerinde en çok etkisi olmuş özelliği, talebi aşan üretime yönelik hiçbir teşvikin olmaması, geleneksel yöntemlerin kullanılmaya devam edilmesi ve üretimin eski ritiminin teknik yenilikler olmadan, üretimin örgütlenmesinde herhangi bir iyileştirmeye gidilmeden sürdürülmesidir. Daha önce de değinildiği üzere,[137] bir yandan kârlılık fikrine, hesap ve spekülasyon algısına, mevcut güçleri planlı ve rasyonel biçimde çalıştırma anlayışına sahip olan, bir yandan da yalnızca tükettiği kadarını üreten saf bir "dışa dönük ekonomi" yoktur. Toplumsal formların hareketliliği ile muhtelif sınıfları birbirinden ayıran duvarların kalınlığı, bu ekonominin gelenekselciliği ve akıl dışılığıyla tamamen uyumludur. Toplumu oluşturan sınıflar, taşıdıkları önemin doğuştan geldiğini düşünmekle kalmaz, bunu Tanrı'nın buyurduğuna da inanırlar; yani bir sınıftan ötekine atlamak hemen hemen imkânsızdır. İki sınıf arasındaki sınırı hiçe sayma girişimi, ilahi iradeye isyan etmeye eşittir. Fazladan üretimin bir karşılığının olmadığı, kâr beklentisi ile piyasadan yoksun bir ekonomide nasıl ticari rekabet ilkesi ortaya çıkamazsa, böyle kalıplaşmış ve durağan bir toplumsal sistemde de entelektüel rekabet fikri –yani kişinin kendine özgü bir bireysellik geliştirip onu ifade etme arzusu– ortaya çıkamaz. Ekonominin durağan ruhu ve toplumun hareketsiz yapısına uygun biçimde bilim, edebiyat ve sanatta da acımasız, sarsılmaz ve inatçı bir muhafazakârlık en tepede hüküm sürer. Ekonomiyi ve toplumu geleneğe bağlayan bu katılık, bilim ve akademide yeni düşüncelerin gelişimini yavaşlatır ve sanatta yeni deneyim biçimlerinin ortaya çıkmasını geciktirir. Ayrıca Romanesk sanatın gelişiminde dengeleyici ve adeta hantal bir eğilime neden olur, ki bu da iki yüzyıla yakın bir

137 W. SOMBART: *Der Mod. Kapit.* (*Modern Kapitalizm*), I, 1916, 2. Baskı, s. 31.

süre boyunca üslupta kökten bir değişiklik olmasını engeller. Bu ekonomide rasyonalizm ruhu nasıl yoksa, doğru üretim yöntemleri algısı ve rakamlarla spekülasyon yapma becerisi de kesinlikle yoktur. Aynı şekilde bu çağ nasıl ticari mal, para ve kâr üzerine kurulu bütün düşünce kategorilerinden yoksunsa, bu dönemin insanı da gündelik yaşamında genelde sayıların dilinden, doğru zamanlama ve sayısal değer tahmininden anlamaz. Kısacası rekabet fikrinin kışkırttığı bir entelektüel dinamizm yoktur. Bireycilik öncesi düşünce yapısının kapitalizm ve rasyonalizm öncesi ekonomiyle uyumlu olması, bireyciliğin zaten rekabet ilkesini kendinde barındırmasıyla kolayca açıklanabilir.

İlerleme fikri Erken Orta Çağ'a tamamen yabancıdır. Bu çağda, yeni olan şeyin değerli olduğu anlayışı yoktur. Erken Orta Çağ daha çok, eski ve geleneksel olanı koruma çabasındadır. Fakat bu dönemin düşünce tarzına yabancı olan tek şey, modern bilimin dayandığı ilerleme fikri değildir.[138] Otoritenin güvence altına aldığı bildik doğruların kavranışı söz konusu olduğunda, bu doğruların onaylanıp desteklenmesinin yanında yorumun özgünlüğü bu çağın ilgisini pek çekmez. Orta Çağ'ın bu dönemi zaten orada olanın yeniden keşfini, önceden şekillenmiş olanın tekrar şekillendirilmesini ve hakikatin yeniden yorumlanmasını anlamsız ve gereksiz bulur. Yüce değerler sorgusuz sualsiz kabul edilir ve ebediyen geçerli formlarda barınır. Onları sırf değiştirmiş olmak için değiştirme isteği tamamen küstahlık sayılacaktır. Yaşamın amacı, amacı kendisiyle sınırlı bir zihinsel faaliyet değil, ölümsüz değerlere sahip olmaktır. Soğukkanlı ve son derece sabit bir çağdır bu; inancı sağlamdır. Kendi doğrularının ve kendi ahlak kurallarının geçerliliğine duyduğu inancı bir an olsun kaybetmez. Hiçbir entelektüel uyuşmazlığı ve vicdan çatışması yoktur. Yeniyi arzulamaz ve eski olandan sıkılmaz; kısacası yeni olana yönelik duygu ve düşünceleri desteklemez.

Erken Orta Çağ Kilisesi, bütün entelektüel meselelerde üst sınıfın otoritesinden yararlanarak onun vekiliymiş gibi davrandı. İlahi iradenin yarattığı doğa fikrinden çıkan ve kurulu düzenin

---

138 J. BUEHLER, op. cit., s. 261–262.

yetkesini güvence altına alan emir ve öğretilerin mutlak doğruluğuna yönelik her şüpheyi daha en başında bastırdı. Erken Orta Çağ kültüründe, yaşamın her alanı inançla ve Yeni Ahit'in hakikatleriyle dolaysız bir ilişkiye sahipti. Bu kültür, toplumun bilim ve sanatı, düşünüş ve hevesiyle tüm entelektüel yaşantısının Kilise otoritesine bağımlılığını gerektiriyordu. Dönemin metafizik dünya algısına göre tüm dünyevi şeyler öteki dünyayla, bütün insanlar da İlahi Varlıkla ilişkiliydi; her şey aşkın bir amaç ile İlahi niyetin dışavurumuydu. İşte bu metafizik dünya algısı, sırtını sakrament[139] rahipliğine dayamış teokrasiye rakipsiz bir konum yaratmak için Kilise tarafından özellikle kullanıldı. Kilise, inancın bilgiye olan üstünlüğünden yola çıkarak yol gösterici ilkeler ile kültürel sınırları belirleme hakkını hiçbir tartışmaya yer bırakmaksızın elde etti. Erken Orta Çağ'ınki kadar homojen ve bağımsız bir hayat görüşü, ancak tamamen "otoriter ve zorlayıcı bir kültür" formunda[140] ve ancak ruhun kurtuluşunu sağlayacak araçlara sahip Kilise gibi bir kurumun dayatabileceği yaptırımların baskısı altında gelişip kendini gösterebilirdi. Feodalizmin Kilise'nin yardımıyla düşünceye getirdiği katı sınırlamalar ve dönemin ruh hâli, bu metafizik sistemin mutlakiyetçiliğini açıklar. Toplumsal sistem tüm bireysel özgürlüklere karşı ne kadar acımasızsa, bu mutlakiyetçilik de felsefe alanının tüm kendine has özelliklerine karşı o kadar acımasızdır. Otorite ve hiyerarşideki benzer ilkeleri –dönemin sosyolojik yapısının özünde var oldukları için– entelektüel ve dinî alanlarda yüceleştirir.

Bununla birlikte Kilise'nin mutlakiyetçi kültürel programı, Cluny hareketinin etkisiyle yeni bir tinselliğin ve entelektüel uyuşmazlığın kendini hissettirdiği 10. yüzyılın sonuna kadar pek fark edilmez. Kendi totaliter hedeflerini kovalayan ruhban sınıfı, dünyadan kaçmak için apokaliptik bir ruh hâli ve ölüm arzusu geliştirir. Dünyanın sonu ve Kıyamet Günü hakkında vaazlar vererek, hac ve Haçlı Seferleri düzenleyerek, imparator ve kralları afaroz ederek insanları daimi bir dinsel coşku içinde tutar. Bu

139 Hıristiyan Kilisesi'nde vaftiz ya da Komünyon gibi önemli dinî törenler. (ç.n.)

140 E. TROELTSCH, op. cit., s. 223.

otoriter ve saldırgan ruh hâli içindeki Kilise, Orta Çağ kültürünün son bütünleşmesini sağlar, ki böylece bu kültür ilk kez milenyumun başında, tüm ahengi ve özgünlüğüyle belirir.[141] Artık ilk muhteşem Romanesk kiliseler, Orta Çağ sanatının –kelimenin tam anlamıyla– ilk önemli eserleri ortaya çıkar. 11. yüzyıl, kilise mimarisinin tarihinde parlak bir dönemdir. Ama aynı zamanda skolastik felsefenin ve Fransa'da dinden ilham almış kahramanlık şiirinin de altın çağıdır. Bütün bu entelektüel gelişim, özellikle de mimarinin başarının doruklarına yükselişi, Kilise'nin mal varlığında bu dönem meydana gelen muazzam artış göz önünde bulundurulmadığı sürece anlaşılamaz. Manastır reformları çağı, bir yandan da manastırlara büyük yardım ve bağışların yapıldığı bir çağdır.[142] Fakat bu dönem sadece manastır tarikatlarının serveti değil, piskoposlukların –bilhassa Almanya'dakilerin– zenginliği de artar. Krallar, isyankâr vassallara karşı Kilise'nin liderlerini müttefik olarak kazanmaya çalışmaktadırlar ve onların bağışları sayesindedir ilk büyük katedraller, büyük manastır kiliselerinin yanı sıra yükselmeye başlar. Bilindiği üzere, bu dönem kralların kalıcı bir sarayları yoktu. Ama şimdi maiyetleriyle birlikte, manastır kompleksinde bulunan piskoposluk sarayına yerleşirler.[143] Kapital ve konut olmadığı için tek başlarına inşaat faaliyeti üstlenemezler. Bununla birlikte, piskoposların önayak oldukları girişimlere sırf destek vermiş olmaktan bile memnundurlar. Dolayısıyla bu dönem Almanya'daki büyük piskoposluk kiliseleri, yerinde bir tavırla "imparatorluk" minster'leri[144] olarak nitelendirilmiştir.

Bu Romanesk kiliseler, onları inşaat edenlerin güçlü mevkileriyle uyumlu olarak kısıtlanmamış gücün ve sınırsız kaynakların görkemli birer ifadesidir. "Tanrı'nın kaleleri" olarak adlandırılmışlardır ve gerçekten de dönemin kale ve şatoları kadar büyük,

---

141 OSWALD SPENGLER: *Der Untergang des Abendlandes* (*Batı'nın Düşüşü*), I, 1918, s. 262 ile karşılaştırınız.

142 H. PIRENNE: *A Hist. of Europe* (*Avrupa Tarihi*), s. 171.

143 G. DEHIO, op. cit., s. 73.

144 Manastır ya da katedral kilisesi veya İngiltere'deki bazı kiliselere verilen unvan. Buradaki anlamı "önemli kilise" (ç.n.)

sağlam ve masiftirler; hatta cemaatlerine göre fazla büyüktürler. Fakat yalnızca inananlara hizmet vermek için değil, Tanrı'nın şanı için de inşa edilmişlerdir. Antik Doğu'nun kutsal yapıları gibi, ama sonraki çağların aynı kulvardaki mimarisinden farklı olarak, yüce kudret ve yetkenin sembolü görevini görürler. Ayasofya'nın da aynı şekilde devasa boyutlara sahip olduğu doğrudur. Fakat onun büyüklüğünün işlevsel bir nedeni vardı, zira Ayasofya bir metropolün ana kilisesiydi. Oysa Romanesk kiliseler, olsa olsa sessiz ve gözlerden uzak, küçük kentlere inşa edilmiş yapılardır, ki bunun böyle olması kaçınılmazdı, çünkü artık Batı'da büyük şehir yoktu.

Romanesk mimarinin yalnızca oranlarını değil; ağır, geniş ve hantal formlarını da onu üretenlerin güçlü toplumsal konumlarıyla ilişkilendirmek ve bu mimariyi sınıfsal üstünlüğe dair inatçı bir anlayışın ifadesi olarak düşünmek gayet doğaldır. Ne var ki bu hiçbir şeyi açıklamaz, sadece kafa karışıklığına yol açar. Romanesk sanatın muazzam ve ezici sükûneti ile ağırbaşlılığını anlamak için, onun "arkaizm"ini, basit ve stilize geometrik formlara dönüşünü takdir etmek gerekir, ki bunlar kolayca anlaşılan koşullara bağlıdır. Romanesk dönemin sanatı, Bizans ya da Karolenj döneminin sanatına göre daha basit ve homojendi, fakat daha az eklektikti ve çok farklılaşmamıştı. Çünkü artık bir saray sanatı değildi. Bunun başka bir nedeni de, Charlemagne döneminden sonra –en önemlisi de Arapların Akdeniz bölgesine yayılmalarının ve Doğu ile Batı arasındaki bağlantının kopması sonucunda– Batı'da yaşanan kentsel gerilemeydi. Başka bir deyişle, sanat eseri artık ne sarayın incelikli ve değişken beğenisinin, ne de kentlerin entelektüel huzursuzluğunun bir ürünüydü. Bazı yönlerden hemen bir önceki dönemin sanatından daha kaba ve primitifti. Çünkü Bizans ve özellikle Karolenj sanatına göre beraberinde çok daha az hazmedilmemiş ve özümsenmemiş malzeme getirmişti. Artık az çok taklite dayalı bir kültürün dilinden değil, dinî bir yenilenmenin dilinden konuşuyordu.

Bir kez daha karşımızda dinsel ve seküler unsurlarının eriyerek az çok bir bütün oluşturduğu, dinden ilham almış bir sanat vardır. Bu sanatı ilk elden deneyimleyenler, onun ardında yatan

dinsel ve seküler amaçların arasındaki ayrımın her zaman farkına varmazlar. İki dünyayı ayıran uçurumu bize göre daha az şiddetli hissederler. Gerçi bu nispeten geç dönemde artık sanat, hayat ve dinîn –Romantiklerin öngördüğü gibi– mutlak bir sentezi söz konusu olamaz. Her ne kadar Hıristiyan Orta Çağı, Klasik Antikiteye göre çok daha derin ve samimi bir dindarlığa sahipse de, dinî ve toplumsal yaşam Orta Çağ'a göre Yunan ve Roma'da birbirine daha yakındı. En azından Klasik Antikite primitif çağlara manen daha yakındı; öyle ki devlet, kabile ve aile hâlâ toplumsal gruplar olarak değil, dinî birim ve dinî gerçeklikler olarak görülüyordu. Öte yandan Orta Çağ'ın Hıristiyanları toplumun doğal formlarını doğaüstü ilişkilerden ayırdılar.[145] Bu iki düzen çok sonraları bile *civitas dei*[146] fikrinde, siyasi gruplaşmalar ile kan bağına dayalı ilişkilerin halkın kafasında dinî bir karaktere bürünmesini sağlayacak kadar bütünleşemedi.

Dolayısıyla Romanesk sanatın dinî doğası, din dönem yaşantısının her dışavurumunu koşullandırdığı için ortaya çıkmadı, çünkü mesele aslında bu değildi. Bu sanatın dinî doğası saray çevresi, kentsel idare ve merkezi yönetim dağıldıktan sonra gelişmiş bir duruma bağlı olarak ortaya çıktı. Bir diğer nedeni de Kilise'nin sanat eseri sipariş eden tek kuruma dönüşmesiydi. Bununla beraber kültürün tamamen Kilise'nin etkisi altına girmesi sonucu sanata artık estetik haz veren bir nesne gözüyle değil, "ilahi hizmetin bir uzantısı, adak sunusu ve kurbanlık" olarak bakılıyordu.[147] Bu bakımdan Orta Çağ, Klasik Antikite'den çok primitif topluma yakın durur. Fakat bu, "Romanesk'in sanatsal dili, Klasik Çağ ya da Erken Orta Çağ'ınkine kıyasla geniş halk kitleleri için daha anlaşılırdır" demek değildir. Karolenj dönem sanatı kültürlü saray çevresinin beğenisine bağımlıyken nasıl sıradan halka yabancıysa, şimdiki sanat da sadece Kilise'ye mensup seçkinler sınıfının özel mülkiyetindedir. Bununla birlikte bu sınıf, Charlemagne'ın saray çevresine göre daha geniş tabanlı olsa da,

145 E. TROELTSCH, op. cit., s. 215.

146 Latince "Tanrı'nın şehri". (ç.n.)

147 G. DEHIO, op. cit., s. 73.

ruhban sınıfının tamamını bile içermez. Dolayısıyla Orta Çağ sanatı Kilise propagandasının bir aracıysa, görevi ancak halk yığınlarına ağırbaşlı, ama genel olarak biraz muğlak ve belirsiz bir dinî düşünce yapısı kazandırmak olabilirdi. Kendi hâlinde Hıristiyan inananlar şüphesiz ki, dinî konuları betimleyen sanat eserlerinin çoğunlukla zorlama olan sembolizmleri ile karmaşık anlatımlarını genelde anlamıyor ve takdir etmiyorlardı. Çünkü Romanesk üslup formları, daha önceki Hıristiyan sanatının formlarından daha özlüydü ve daha az farklılaşmıştı. Dolayısıyla Erken Hıristiyanlık sanatı, basit ve popüler beğeniye her türlü daha uygundu.

Üslupların ritmik biçimde birbirini takip etmesiyle –yani Erken Klasik Çağ'ın geometrizmi ile Geç Klasik Çağ'ın natüralizminden, Erken Hıristiyanlığın soyutlaması ile Karolenj döneminin eklektisizminden sonra– Romanesk dönem soyut ve katı biçimciliğin yeni bir safhasına ulaşır. Özünde bireycilik karşıtı olan feodal kültür, diğer alanlarda olduğu gibi sanatta da genel ve homojen olanı tercih eder. Yüzlerin ve kumaş kıvrımlarının, hareket hâlindeki kocaman ellerin ve palmiye dalı şeklindeki küçücük ağaçlar ile teneke gibi kaskatı ve keskin dağların, kısacası her şeyin stereotip olduğu bir dünya temsili elde etmek için uğraşır. Hem bu stereotipleşmiş biçimcilik hem de Romanesk sanatın anıtsallığı en iyi ifadesini, kübik formlara vurgu ile bu formların mimariye uyarlanmasında bulur. Romanesk kiliselerdeki heykeller adeta sütun ve ayaklara benzer; arkitektonik tasarımın birer parçasıdırlar. Sadece hayvanlar ve yapraklar değil, insan figürleri de kilise tezyinatının tamamında dekoratif bir işlev taşırlar. Doldurulacak alana göre kıvrılıp bükülür, boyutları büyür ya da küçülür. Eserlerde ayrıntının itaatkâr rolü öyle vurgulanır ki, özgür sanatlar[148] ile uygulamalı sanatlar, heykel ve süsleme arasındaki

148 Aslında *artes liberales*, Antik dönemin eğitim dünyasında öğretilen ve Orta Çağ okullarında da kullanılan bilim ve sanat dallarıdır. Bu bilim ve sanat dalları gramer, mantık ve retorik, aritmetik, geometri, müzik ve astronomiden oluşuyordu. Resim–heykel gibi günümüzde güzel sanatlar olarak kabul edilen sanat dalları ise el emeği gerektirdiği için "zanaat" kabul ediliyor ve "köle sanatlar" olarak adlandırılıyordu. Fakat yazar burada uygulamalı sanatlar ile resim–heykel arasında hiyerarşik bir sıralama gözetmiş ve resim–heykeli uygulamalı sanatlar karşısında "özgür sanatlar" ilan etmiş. (ç.n.)

sınır bütünüyle geçirgen olur.[149] Ayrıntılardaki bu itaatkâr rolün, yönetimin otoriter formlarıyla örtüştüğü düşüncesi burada da oldukça caziptir. En basit açıklama, Romanesk bir yapıdaki çeşitli ögelerin işlevsel ilişkisi ve bu ögelerin genel olarak arkitektonik bütüne olan bağlılığı ile çağın otoriter yönetimi arasında bir bağlantı kurmak ve bunu karışım ilkesine atfetmek olacaktır. Bu, toplumsal dokulara hükmeden bir ilkedir ve Kilise ile monastisizm, feodal sistem ve "kapalı ev ekonomisi" gibi kolektif yapılarda kendini açığa vurur. Ama bu tür bir yorum yanıltıcı olacaktır. Romanesk bir kilisedeki heykeller mimari tasarıma, köylülerin ve vassalların feodal derebeylerine olan bağlılığından çok farklı bir şekilde "bağlı"dır.

Katı biçimcilik ve gerçekliği soyutlama, Romantik üslubun şüphesiz en önemli özellikleridir, ama tek ayırt edici özelliği değildir. Çünkü nasıl çağın felsefesinde skolastik eğilimin yanı sıra bir de mistik yönelim mevcutsa; yabanıl, denetimsiz ve esrik bir dindarlık da hem manastır reform hareketinde hem de katı dogmatizmde ifade bulur. Aynı şekilde sanatta da duygusal ve dışavurumcu eğilimler hem döneme hâkim biçimcilikte hem stereotipleşmiş soyutlamada kendini hissettirir. Fakat bu daha az ölçülü sanat anlayışı, Romanesk dönemin ikinci yarısına kadar fark edilmez. Bu demek oluyor ki bu sanat anlayışı 11. yüzyılda ticaret ile kentsel yaşantının dirilişine denk gelir.[150] Bu başlangıçlar her ne kadar kendi içlerinde mütevazı olsa da, modern çağın bireyciliği ile liberalizminin yolunu açan bir değişimin ilk işaretlerini temsil ederler. Dışarıdan bakınca şimdilik pek bir şey değişmemiş görünür. Romanesk sanatın natüralizm karşıtı ve hiyerarşik temel eğilimi varlığını sürdürür. Hâl böyleyken, Orta Çağ'da yaşamı sınırlayan bağların çözülmesine yönelik ilk adım herhangi bir yerde aranacaksa tam da burada; yeni kent ve pazarlarıyla, yeni tarikat ve okullarıyla, ilk Haçlı Seferleri ve kurulan ilk Norman devletleriyle, anıtsal Hıristiyan heykelinin başlangıcı ve Gotik mimarinin ön formlarıyla bu şaşılacak derecede üretken 11. yüzyılda

---

149 Ibid., s. 144.

150 A. FLICHE: "La Civilisation occidentale aux Xe et XIe siècles" ("10. ve 11. Yüzyıllarda Batı Medeniyeti"), *Hist. du Moyen Age*, (Ed.) G. Glotz, II, 1930, s. 597–609.

aranmalıdır. Erken Orta Çağ'ın kendi kendine yeten ekonomisi, yüzlerce yıl sürmüş kesintisiz bir durgunluk döneminden sonra ticarete dayalı ekonomiye teslim olmaya başladığı için, tüm bu yeni yaşamın ve yeni hareketin aynı anda vuku bulmuş olması tesadüf olamaz.

Sanatta değişim çok yavaş gerçekleşir. Tek başına figüratif heykelin bile Klasik Çağların sonundan beri unutulmuş yeni bir sanatı temsil ettiği doğrudur. Fakat bu sanatın biçimci üslubu özünde Erken Romanesk resim ekolünün geleneklerine bağlı kalmıştır. 11. yüzyıl Norman kiliselerinin proto–Gotik üslubuna gelince; bu mimariyi hâlâ Romanesk bir form olarak düşünmek doğrudur. Ne var ki duvarların dikey dağılımı ve figürlerdeki dışavurumculuk, daha dinamik bir görünüme yönelik eğilimin bariz belirtilerini gösterir. Birtakım abartılar sonucu doğal oranların bırakılması, yüz ve bedenin etkileyici kısımlarının –özellikle gözlerin ve ellerin– aşırı büyük ele alınması, el kol hareketlerinin vurgulanması, yerlere kadar eğilmeler, yukarı kalkmış kollar ve dans edercesine bacak bacak üstüne atılması gibi etkiler elde edilir. Bu durumun primitif sanatın tamamı için geçerli olduğu iddia edilir; fakat buradaki mesele yalnız bundan ibaret değildir. Sadece "vücudun bazı kısımlarının hareketi, irade ve duyguyu en açık şekilde ima ettiği için, bu kısımlar daha büyük ve güçlü betimlenir."[151] Burada bariz bir dışavurumcu eğilimle karşı karşıyayızdır.[152] Sanatın tüm dikkatini bu temsil biçimine yöneltirken sergilediği acelecilik, Cluny hareketinin dinsel coşkusu ve aktivizminden ilham almıştır. "Geç Romanesk barok"unun dinamik gücü ile Cluny ve manastır reform hareketi arasındaki ilişki, 17. yüzyılın ağırbaşlı ve ateşli üslubu ile Cizvitler ve Karşı Reform arasındaki ilişkiye benzer. Resimde olduğu gibi heykelde de –örneğin Autun ve Vézelay'nin, Moissac ve Souillac'ın heykellerinde– Amiens ve III. Otto İncilleri'nin yazarlarındaki çilecilik ve apokaliptik Kıyamet Günü havası yansıtılmıştır. Kiliselerin tym-

---

151 ANTON SPRINGER: *Die Psalterillustrationen im fruehen Mittelalter* (*Erken Orta Çağ'da Mezmurlar Kitabı Resimleri*), Abhandlungen der kgl. Saechs. Ges. d. Wiss., VIII, 1883, s. 195.

152 H. BEENKEN: *Romanische Skulptur in Deutschland* (*Almanya'da Romanesk Heykel*), 1924, s. 17.

pana'sında[153] İsa'nın etrafını sarmış peygamber ve havarilerin ateşin ve inancın tükettiği ince ve kırılgan bedenleri, günahlarından arınmış ve kutsanmış olanlar, Kıyamet Günü ve Göğe Yükseliş sahnelerinin melek ve azizleri... Hepsi tinsellik kazanmış çilecilerdir; mükemmeliyet timsali olmaları için bu sanatı yaratan dindar keşişlerin hayal gücünden doğmuşlardır.

Geç Romanesk sanatın anlatı ve manzara temsilleri bile çoğunlukla acayip ve fantastik rüya–görülerin ürünüdür. Ama dekoratif kompozisyonlarda, örneğin Souillac'taki Benedikten manastır kompleksinin "trumeau"sunda,[154] fantastik unsur anlaşılmaz bir hezeyana dönüşür. Burada insanlar, hayvanlar, masalsı yaratık ve canavarlar her yere dal budak salmış bir yaşantının tek akışında, birbirine dolanmış bedenlerin kaotik kalabalığında bir araya gelmişlerdir. Bu görüntü birçok yönden İrlanda minyatürlerinde karşılaştığımız çizgilerden oluşmuş labirentleri çağrıştırır ve bu eski sanatsal geleneğin hâlâ canlı olduğunu gösterir. Ama aynı zamanda bu sanatın altın çağından bu yana gerçekleşmiş tüm değişiklikleri ve Erken Orta Çağ'ın katı geometrizminin 11. yüzyıl dinamizmiyle nasıl bir akıcılık kazandığını da gözler önüne serer. Hıristiyan sanatı ve Orta Çağ sanatı deyince aklımıza gelen şey, artık ilk kez burada tüm açıklığıyla ortaya çıkar. Resim ve heykellerin aşkınsal anlamları bütünüyle kendini açığa vurur. Betimlenen figürlerin hiyerarşi nedeniyle belli bir mantığa göre büyüyüp küçüldüğü Erken Hıristiyan sanatının doğallıktan uzak oranlarının aksine, buradaki figürlerin abartılı el kol hareketleriyle, aşırı büyük ele alınması gibi durumlar artık rasyonel bir temele dayandırılarak açıklanamaz. Hıristiyan Antikitesinde doğa, aşkınsal dünyanın ortaya çıkışıyla bozulmuştu, ama doğa kanunlarının geçerliliği özünde çiğnenmeden kalmıştı. Oysa burada doğa kanunları tamamen hükümsüzdür ve onun yanında Klasik güzellik anlayışının hâkimiyeti de kırılmıştır. Erken Hıristiyanlık sanatında doğal gerçeklikten sapma, hâlâ biyolojik açıdan mümkün olan

153 Latince. Tekili *tympanum*. Orta Çağ'da kiliselerin giriş kapılarının hemen üstünde yer alan yarım daire şeklindeki dekoratif duvar yüzeyi. (ç.n.)

154 Fransızca. Kapı boşluğunun tam ortasından geçen ve lentoyu destekleyen sütun. *Tympanum*'lar gibi süslenebilir. (ç.n.)

ile biçimsel olarak doğru olanın sınırları dahilindeydi. Ama şimdi tüm bu sapmalar, Klasisizmin doğaya sadakat ve güzellik ölçütleriyle bir hayli uzlaşmaz bir konuma gelmiştir. Sonunda "heykel gibi hacimli figürlerin bütün kendine özgü yapısal değerleri sona ermiştir."[155] Aşkınsal olana yapılan atıflar öyle baskındır ki, tekil formların artık kendine ait içkin bir değeri yoktur. Bundan böyle yalnızca saf sembol ve işaretlerdir. Artık aşkınsal dünyayı sadece yadsıyıcı bir tavırla yansıtmaz, yani birbirine bağlı doğal unsurlar arasında boşluklar bırakarak ve doğal düzenin bağımsız mizacını inkâr ederek doğaüstü gerçekliği yalnızca ima etmekle kalmazlar. Artık akıl dışı ve doğaüstü olanı tamamen dogmatik ve doğrudan bir yaklaşımla tasvir ederler. Bu sanatın kendinden geçmişçesine eğilip bükülen bedensiz figürleri Klasik sanatın dinç ve yakışıklı figürleriyle, sözgelimi Moissac'taki Aziz Petrus rölyefi "Doryphoros"la karşılaştırılırsa,[156] Orta Çağ sanat anlayışının gerçek doğası apaçık ortaya çıkar. Fiziksel güzellikle sınırlı olup genelde psikolojik ve entelektüel ayırt edici özelliklere ilişkin her türlü imadan kaçınan Klasik Antikite sanatıyla kıyaslandığında, Romanesk üslup sadece ruhani olanın dışavurumuyla ilgilenen bir sanat olarak karşımıza çıkar. Bu sanatın kuralları duyulara dayalı deneyimin mantığıyla değil, içgörünün mantığıyla uzlaşır. Bu yüzden Geç Romanesk sanatın özel karakteri bu sezgisel nitelikte aranmalıdır. Bu sanatın hayal meyal seçilen figürleri ile onların iğreti duruşları ve kuklamsı hareketlerinin açıklaması burada yatar.

Romanesk sanatın resimsel olandan aldığı keyif istikrarlı biçimde artar; sonunda süslemeden aldığı keyif kadar güçlü olur. Geç Romanesk sanatın entelektüel huzursuzluğu, diğer şeylerin yanı sıra resimsel temsilin kapladığı alanın sürekli genişlemesiyle de kendini gösterir. Bu da sanatsal amaçların Kitab-ı Mukaddes sahasının tamamında zafer kazanmasını sağlar. Yeni konular, özellikle de Kıyamet Günü ve Pasyon– en az, kullanılan üslup kadar bu çağın karakteristik temalarındandır. Geç Romanesk

---

155 G. V. LUECKEN: "Burgundische Skulpturen des 11. u. 12. Jahrh." ("11. ve 12. Yüzyıllarda Burgonya Heykeli"), *Jahrb. der Kunstwiss.*, 1923, s. 108.

156 G. KASCHNITZ-WEINBERG: "Spaetroemische Portraets" ("Geç Roma Portreleri"), *Die Antike*, II, 1926, s. 37.

dönem heykelinin ana konusu Kıyamet Günü'dür. Kilise portal tympana'sı için sevilen bir konudur. Binyıl psikozunun bir ürünü olarak aynı zamanda Kilise yetkesinin en güçlü ifadesidir. Burada tüm insanlık Kıyamet Günü yargılanmak üzere İsa'nın huzuruna çıkmış, Kilise'nin iddia makamı için mi, yoksa savunma tarafı için mi merhamet dilediğine göre ya suçlanmakta ya da aklanmaktadır. Sanat, insanların gözünü korkutmak için bu bitmez tükenmez dehşet ve sonsuz saadetin resminden daha etkili bir yöntem akıl edemezdi. Romanesk sanatın bir diğer önemli teması Pasyon'un popülerliği ise yeni bir duygusal eğilimden kaynaklanır. Gerçi konunun işleniş şekli çoğu durumda hâlâ eski, duygudan yoksun ve ağırbaşlı törensel üslubun sınırları içinde kalmıştır. Buna rağmen yine de acı çeken, küçük düşmüş tanrı temsiline karşı duyulan eski nefret ile Mesih'in yaralarından alınan hastalıklı zevkin ortasında durur. Klasik Antikite ruhuyla eğitim almış ilk Hıristiyan için, suçluların gerildikleri çarmıhta ölmüş Mesih fikriyle ilgili her zaman utanç verici bir şeyler vardı. Karolenj sanatı, Çarmıha Gerili İsa'nın Doğulu imgesini kabul etmişti, ama yine de işkence görmüş ve aşağılanmış bir İsa'nın gösterilmesine karşı çıkmıştı. İlahi yücelik ve fiziksel ıstırap, üst sınıfın zihninde birbiriyle çelişkili şeylerdi. Pasyon'un Romanesk temsillerinde bile çarmıha gerili İsa çarmıhından sarkmış olarak doğal bir pozda gösterilmez. Haçında dimdik durur ve çoğunlukla gözleri açık, giyinik ve başında tacıyla gösterilir.[157] Zaten bu dönemin aristokrat toplumu kendini çıplak İsa görüntüsüne alıştırmadan önce, çıplak bedenin temsili karşısındaki hoşnutsuzluğunun üstesinden gelmek zorundaydı. Hem toplumsal hem dinsel kaygıların etkili olduğu bir hoşnutsuzluktu bu. Böylece Orta Çağ sanatı, konu mutlaka gerektirmiyorsa, çıplak bedenleri göstermekten kaçınmaya devam eder.[158] Öte yandan, haçından sarksa bile hâlâ dünyevi ve ölümlü şeylerin hâkimi olarak görünen kahraman ve Kral İsa'nın karşısında Meryem resimleri vardır. Ancak Meryem bu resimlerde Gotik dönemden alışık olduğumuz gibi tüm sev-

---

157 G. DEHIO, op. cit., s. 193–194.

158 JULIUS BAUM: *Die Mal. u. Plast. des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien* (*Almanya, Fransa ve İngiltere'de Resim ve Heykel*), 1930, s. 76.

gisi ve kederiyle betimlenmek yerine, her türlü insani kaygının üstünde yükselerek göklere çıkmış Cennet'in Kraliçesi olarak ele alınmıştır.

Geç Romanesk sanatın, epik temalı bir resme zevkle eğilebildiği en açık Bayeux Duvar Halısı'nda görülür. Bu eser, bir kilise için tasarlanmış olmasına rağmen Kilise sanatından farklı bir görünüm yansıtır. İngiltere'nin Normanlar tarafından fethedilişinin hikâyesini dikkat çekecek denli akıcı bir üslupta, pek çok değişik bölümle ve gerçekçi ayrıntılara karşı çarpıcı bir sevgiyle anlatır. Buradaki eserin tamamına yayılmış sunum şekli ünlenerek Gotik sanatın birbirini takip eden bölümleriyle hikâye dizisi şeklindeki kompozisyonlarının öncüsü olur ve Romanesk algıya genel olarak hükmeden birlik ilkesine şiddetle başkaldırır. Belli ki karşımızda bir manastır sanatı örneği değil, nispeten Kilise'den bağımsız bir atölyenin ürünü olan bir eser vardır. İşlemeyi Kraliçe Mathilda'ya atfeden gelenek şüphesiz efsaneye dayanır, çünkü eser düpedüz deneyimli ve profesyonel biçimde eğitilmiş sanatçılar tarafından yapılmıştır. Fakat her hâlükârda bu söylence eserin seküler kökenine dikkat çeker. Romanesk sanatta başka hiçbir anıt, bu çağın seküler sanatının elinin altındaki yöntemlere ilişkin böyle kapsamlı bir fikir vermez. Şu an koruma altında olan ve Kilise sanatının örneklerine kıyasla bariz biçimde daha az özenle üretilmiş benzer seküler eserler düşünüldüğünde, Bayeux Duvar Halısı gibi başka örneklerin günümüze ulaşamamış olması oldukça talihsiz bir durumdur. Seküler sanat üretiminin ne kadar yaygın olduğunu bilmiyoruz. Dinî sanat üretiminin yanına bile yaklaşamamış olabilir. Bununla birlikte hiç şüphesiz, en azından Bayeux Duvar Halısı'nın ait olduğu Geç Romanesk dönemde seküler sanatın, günümüze gelebilmiş az sayıdaki örneğe bakarak hayal edebileceğimizden çok daha önemli olduğunu söyleyebiliriz.

Günümüze kalabilmiş örneklere bakarak bu dönemin seküler sanatını tartışmanın gerçekten de ne kadar zor olduğu, dinî sanat ile seküler sanat arasında adeta kararsızca gidip gelen portrede ortaya çıkar. Burada, modelin kişisel özelliklerine yapılan vurguyla birlikte, bireyselleşmiş imge henüz anlaşılamamıştır. Romanesk portre, resmi anıtın farklı bir türünden başka bir şey

değildir. Onunla ya el yazmalarındaki ithaf resimlerinde ya da kiliselerdeki mezar anıtlarında karşılaşırız. Fakat genelde el yazmasını sipariş eden ya da yapılmasını öneren kişinin yanı sıra eserin yazarını ve ressamını da betimleyen ithaf resmi,[159] ağırbaşlılığına rağmen otoportrenin, son derece kişisel bir janrın önünü açar. Gerçi şimdilik hâlâ resmedilen kişinin bireysel özelliklerine hiçbir vurgu olmaksızın icra edilmektedir. İki üslup arasındaki karşıtlık, mozolelerdeki portre heykellerde daha da barizdir. Erken Hıristiyan sanatında ölünün kişiliği ya hiç vurgulanmazdı ya da sadece sınırlı bir formda görülürdü. Romanesk dönemdeki lahitlerde ise ölünün kişiliği üretimin ana konusuna dönüşmüştür.[160] Sınıf kategorileriyle düşünen feodal toplum hâlâ kişisel özelliklere yapılan vurguya karşı koymaktadır, fakat kişisel anıt fikrini desteklemeye başlamıştır bile.

8.
SARAY ŞÖVALYELİĞİNİN ROMANTİZMİ

Gotik üslubun doğuşu, tüm modern sanat tarihindeki en kökten değişikliği işaret eder. Bugün hâlâ geçerli olan bütün üslupsal fikirlerin –doğaya sadakat ile hissiyat, duyusallık ve hassasiyette derinlik– kaynağı burasıdır. Bu duygu ve ifade ölçütlerine tabi tutulmuş Erken Orta Çağ sanatı görünüşe göre –tıpkı Rönesans'la kıyaslandığında Gotik sanatın görüneceği gibi– sadece katı ve tuhaf değildir, kaba ve nahoştur da. Normal hareket eden, doğal oranlara sahip ve kelimenin tam anlamıyla güzel figürlerin olduğu eserlerle Gotik döneme kadar karşılaşmayız. Bu eserlere baktığımızda bile, onların çoktan geçip gitmiş bir çağa ait olduklarını bir an olsun unutmayız. Fakat en azından bazılarında, sadece eğitime ya da dinsel bir duyarlılığa bağlı olmayan dolaysız bir haz deneyimlemeye başlarız. Peki böyle radikal bir üslup değişimine yol açan neydi? Kendi sanat anlayışımıza bu denli benzeyen bu

159 J. PROCHNO: *Das Schreiber und Dedikationsbild in der Deutschen Buchmalerei* (*Alman El yazması Resminde Katip ve İthaf Resimleri*), I, 1929, passim.

160 G. DEHIO, op. cit., s. 183.

yeni sanat anlayışı nasıl ortaya çıktı? Bu yeni üslup hangi maddi, ekonomik ve toplumsal değişimlerle bağlantılıydı? Bu soruların cevaplarının ani bir devrimi ortaya çıkarmasını beklememeliyiz. Çünkü Gotik dönemi bir bütün olarak Erken Orta Çağ'dan ayıran farklılıklar ne kadar büyük olsa da, bu dönem başta sadece 11. yüzyıldaki geçiş döneminin bir devamı ve tamamlanması gibi görünür. Oysa bu geçiş döneminde, feodalizmin ekonomik ve toplumsal sistemi ile Romanesk kültür ve sanatının değişmez dengesi sallantıdadır. Her hâlükârda, para ekonomisi ile ticari ekonominin başları ve burjuvazi ile kentsel zanaatkârlığın yeniden doğuşunun ilk işaretleri bu döneme kadar gider.

Bu değişime bakınca, Antik dünyada Yunanistan'daki ticaret kentlerinin kültürünü meydana getirmiş ekonomik devrim kendini tekrarlamak üzereymiş gibi görünür. Ne olursa olsun, Batı Avrupa'nın yeni yüzü, Erken Orta Çağ dünyasına kıyasla Antikitenin kent ekonomisini daha çok andırır. Toplumsal yaşamın ağırlık merkezi bir kez daha taşradan kente kayar. Bir kez daha kent her türlü harekete geçirici dürtünün kaynağı ve tüm haberleşmenin odağı olur. Seyahat planlarının temel aldığı sabit nokta şimdiye kadar manastırlar olmuştu. Şimdi ise insanların bir araya gelerek daha büyük bir dünyayla buluştukları kentler sabit nokta olur. Orta Çağ kentleri ile *poleis*[161] arasındaki temel fark esasen, *poleis*'in çoğunlukla yönetim merkezi, Orta Çağ kentinin ise neredeyse yalnızca ticari mübadele merkezi olmasıdır. Sonuç olarak Antik dünyanın kent topluluklarıyla karşılaştırıldığında, yaşamın eski durağan formlarından kopuş burada daha hızlı ve radikaldir.

Kentlerin neden birdenbire geliştiğine ilişkin soruya gelince; bu soru kolayca yanıtlanamaz. Önce üretim artmış ve tüccarların faaliyet alanı genişlemişti ya da artan para arzı beraberinde kentlere hareket getirmişti. Büyük ihtimalle piyasa büyümüştü, çünkü nüfusun satın alma gücü artmıştı. Artan emlak kiraları artık sayıları artmış zanaatkârların geçimini sağlıyordu, çünkü bu artan kiralar yeni pazar kentlerinin ve onların ihtiyaçlarının bir

161 Yunanca. *Polis*'in çoğulu, "kentler". (ç.n.)

sonucuydu.[162] Fakat asıl gelişim sırası nasıl olursa olsun, belirleyici değişim kültürel bakış açısına göre iki yeni mesleki gruptan doğmuştur: Zanaatkârlardan ve tüccarlardan.[163] Elbette önceden de zanaatkârlar ve tüccarlar vardı. Sadece çiftliklerin ve büyük malikânelerin, manastır arazilerinin ve piskoposluk saraylarının –diğer bir deyişle muhtelif hane halklarının– kendi tüccarları yoktu. Bazı taşra halkları da, hem de çok erken bir tarihte, serbest piyasa için mamul üretiyordu. Fakat bu ufak çaplı köylü zanaatları düzenli üretim anlamına gelmiyordu ve genellikle toprak kişinin ailesini geçindirmede yetersiz kaldığı zamanlar yapılıyordu.[164] Bu aşamada mal takası ancak ara sıra gerçekleşiyordu; insanlar ihtiyaç duydukça alıp satıyorlardı. Ya hiç tüccar yoktu ya da sadece tek tük uzak mesafe ticareti vardı. Her hâlükârda tüccar sınıfı olarak tarif edilebilecek kadar belirgin bir grup mevcut değildi. Üreticiler normalde kendi ürünlerinin satışını kendileri üstleniyorlardı. Ama 12. yüzyılın başından itibaren ana üreticilerin yanı sıra, hem bağımsız hem de düzenli iş yapan kentli zanaatkârlara da rastlarız. Aynı şekilde, mesleki bir grup oluşturan uzmanlaşmış tüccarlarla da karşılaşırız.

Eski "yalnız kendine yetecek kadar üretim"in aksine, Buecher'in ekonomik safhalar kuramı bağlamında "kent ekonomisi", müşteri için üretim, yani ürünlerin üretildikleri ekonomik birim içerisinde tüketilmemesi anlamına gelir. Bu ekonomi türü, bir sonraki "ulusal ekonomi" safhasından, ürünlerin mübadelesinin hâlâ "doğrudan" olmasıyla ayrılır. Örneğin ürün, üretim biriminden çıkıp doğruca tüketim birimine gider. Üretim genel olarak stoklama ya da serbest piyasa için yapılmaz; üreticiyle şahsen tanışık, kim olduğu belli müşterilerin siparişi üzerine yapılır. Böylece üretimin tüketimden ayrıldığı ilk safhaya gelmiş oluruz. Ama yine de, ürünlerin tüketiciye ulaşmadan önce birçok aşamadan geçtiği modern üretimin tamamen soyut yöntemlerine hâlâ çok uzağızdır. Orta Çağ "kent ekonomisi" ile modern "ulusal

162 MAX WEBER: *Wirtschaftsgesch.* (*İktisat Tarihi*), 1923, s. 124.

163 K. BUECHER, op. cit., s. 397.

164 Ibid., s. 139 ve devamı.

ekonomi" arasındaki ilkesel farklılık, Buecher'in "ideal kent ekonomisi tipi"ni bırakıp tarihsel gerçeklere baktığımızda bile varlığını sürdürür. Çünkü her ne kadar sadece sipariş üzerine yapılan üretim hiçbir zaman tek başına var olmamışsa da, Orta Çağ'da esnaf ve tüketici arasındaki ilişki günümüze kıyasla daha yakındır. Üretici o dönem, sonradan karşılaşacağı gibi, tamamen yabancı ve belirsiz bir piyasayla henüz yüz yüze gelmemişti. Bu "kentsel" üretim şeklinin ayırt edici özellikleri, Orta Çağ sanatında hem bu dönemin sanatçısının –Romanesk dönemin sanatçısına kıyasla– daha çok bağımsızlaşmasında, hem de insanlara yabancılaşarak gerçeklikten uzaklaşmış, takdir görmemiş sanatçı modern fenomeninin mutlak yokluğunda kendini gösterir.

Sipariş üzerine üretimin aksine, stok için üretimin tamamına özel bir nitelik olan sermaye riski neredeyse tamamen, değişken bir pazarın kaprislerinden zanaatkâra kıyasla daha bağımsız olan tüccardan doğmuştur. Bu erken safhada, para ekonomisinin ruhunu en sadık biçimde yansıtan, kâra ve para kazanmaya dayalı gelecek yeni bir tür toplumun habercisi olan odur. Şu ana kadar önem taşıyan tek mal varlığı toprağın yanı sıra yeni bir zenginlik türü –taşınabilir işletme sermayesinden gelen zenginlik türü– onun sayesinde oluşur. Şimdiye dek değerli maden stoku neredeyse yalnızca kullanım eşyası şeklinde, özellikle altın ve gümüş kupa ve tabak olarak biriktirilmişti. Mevcut az miktardaki madeni para çoğunlukla Kilise'nin elindeydi ve tedavülde değildi. Kimse madeni parayı bozdurmanın kazançlı olduğunu düşünmüyordu. Rasyonel işletme yönetiminin selefi olan manastırlar, ancak durum gerektirirse fahiş faizlerle borç veriyordu.[165] Finansal sermaye –tabii bu terim Erken Orta Çağ'dan bahsederken kullanılabilecekse– işletilmiyordu. Şimdi ise ticaret bu ölü ve verimsiz kapitali bir kez daha harekete geçirir. Parayı evrensel mübadele ve ödeme şekline, en çok istenen mal varlığına dönüştürmekle kalmaz, onun "işlemesini" de sağlar. Onu hem ham madde, üretim aracı ve spekülatif stok birikimini sağlamak için, hem de kredi ve

165 R. GENESTAL: *Le Rôle des Monastères Comme Établissements de Crédit* (*Kredi Kuruluşları Olarak Manastırlar*), 1901.

bankacılık işlemlerinin temeli olarak kullanarak bir kez daha verimli kılar. Bütün bunlar kapitalist yaşantının ilk ayırt edici özelliklerinin emarelerini de beraberinde getirir.[166] Paranın taşınabilirliği ile bozdurma, pazarlık ve biriktirmedeki kolaylığı, bireyi içine doğduğu çevreden ve toplumsal konumdan gitgide özgürleştirir. Birey, bir toplumsal sınıftan diğerine kolayca yükselir ve kendine has duygu ve düşünceleriyle hemcinslerini etkilemekten gittikçe keyif alır. Para, olası değerlerin ölçümü, mübadelesi ve soyutlanması mal varlığını kişiliksizleştirerek nötr hâle getirir. Muhtelif toplumsal sınıflara üye olmayı, gereken miktardaki kapitalin soyut, bireysellikten yoksun ve sürekli değişen unsurlarına bağlı kılar. Böylece kural olarak toplumsal sınıfların sıkı bağlarını ortadan kaldırır. Toplumsal saygınlığın sahip olunan paranın miktarına göre değişmesiyle birlikte, insanlar basit birer ekonomik rakip seviyesine inerler. Bu türden bir mal varlığı edinmek soy, sınıf ya da ayrıcalıklara değil, son derece bireysel yetenekler olan zekâ, ticaret kafası, mantık ve birlik kurma güçlerine bağlı olduğu için birey saygınlığını kendisi kazanır. Buna karşılık belli bir toplumsal gruba ait olmanın değeri gittikçe azalır. Başka bir deyişle, soyun ve yetiştirmenin akıl dışı özellikleri yerine entelektüel nitelik saygınlık kaynağı olur.

Kentlerin para ekonomisi, tüm feodal ekonomi sistemini yok etmekle tehdit eder. Daha önce gördüğümüz üzere derebeylik tarımı, ürünler satılamadığı için üretimini yalnız kendi tüketimiyle sınırlamış, pazarsız bir ekonomiydi. Fakat fazladan üretim değerlendirilmeye başlanır başlanmaz, bu verimsiz, hırstan yoksun ve gelenekçi ekonomiye yeni bir soluk gelir. Daha etkili ve rasyonel üretim yöntemleri araştırılır ve ev içi tüketime gerekenden fazlasını üretmek için her şey yapılır. Toprak sahibinin üretimden alacağı pay gelenek ve örfle kesin bir şekilde sınırlandırıldığı için, yeni kazanç başta köylülere gider. Ne var ki derebeyinin para ihtiyacı zamanla artar. Bunun nedeni bir tek artan ticaretin kaçınılmaz bir sonucu olarak fiyatların da artması değildir. Aynı

166 Devamı için GEORG SIMMEL: *Philosophie des Geldes* (*Para Felsefesi*), 1900, passim. ve E. TROELTSCH: *Soziallehren* (*Hıristiyan Kilise ve Topluluklarının Toplumsal Öğretileri*), s. 244 ile karşılaştırınız.

zamanda sürekli ortaya çıkan pek çok pahalı yeniliğin cezbediciliğidir. 11. yüzyıldan sonra yaşam standartlarında muazzam bir yükseliş olmuştu. İnsanların giyim, silah ve konut beğenilerinde olağanüstü bir iyileşme meydana gelmişti. Artık sade ve kullanışlı olan onları memnun etmeye yetmiyordu, her bir mobilya ya da giysinin nesne olarak bir değer taşıması gerekiyordu. Toprak sahibi soylular sabit gelirleriyle bu koşulların altında ezildiklerini hissettiler ve o an için görebildikleri tek kaçış yolu, topraklarının hâlâ işlenmemiş kısımlarını kolonileştirmekti. Bu yüzden, köylü kaçınca sürülmeden kalmış olanlar dahil, müsait olan toprakların tamamını kiraya verdiler ve ayni olarak ödenen eski hizmetleri nakdî ödemeye çevirmeye yöneldiler. Bunun nedeni hem özellikle paraya ihtiyaç duymaları, hem de topraklarında serf çalıştırmanın modernleşmenin başındaki bir çağın yeni yöntemleriyle hiçbir zaman yarışamayacağını yavaş yavaş fark etmeleriydi. Gitgide özgür işçilerin serflere göre daha çok iş yaptıklarına ve insanların daha ağır ama kesinleşmiş sabit bir iş yükünü, daha az ama muğlak olana tercih ettiklerine ikna oldular.[167] Bu arada bu hassas konumlarından faydalanabilecekleri kadar faydalandılar. Serfleri özgür bırakarak onlardan daha çok kazanç getiren kiracılar edinmekle kalmadılar, özgürlük verdikleri her serften hatırı sayılır miktarda nakit de aldılar. Buna rağmen genelde iki yakalarını bir araya getiremediler ve zamana ayak uydurabilmek için borç üstüne borç almak zorunda kaldılar. Sonunda da topraklarını zengin ve istekli kentlilere parça parça sattılar.

Burjuvazi böyle araziler satın alarak öncelikle hâlâ şüpheli olan toplumsal konumunu sağlama almayı umuyordu. Ona göre toprak, toplumun daha üst katmanlarına ulaşmada köprü görevi görüyordu. Çünkü o çağda toprağı terk edip gitmiş tüccar ya da zanaatkâr hâlâ bir sorun olarak görülüyordu. Soylular ile köylüler arasında bir yerdeydi; bir aristokrat gibi özgürdü, ama köken olarak en aşağı köylü kadar plebdi. Aslında tüm özgürlüğüne rağmen, köksüz ve toplum dışına itilmiş biri gibi görüldüğü için

---

167 ALFRED RAMBAUD: *Hist. de la Civ. Franç.* (*Fransız Uygarlığı Tarihi*), I, 1885, s. 259.

bir bakıma köylünün de altında yer alıyordu.[168] Toprakla kişisel ilişkiye insan varoluşunun tek gerçek nedeni olarak bakıldığı bir çağda yaşayan burjuvazi, ona ait olmayan, işlemediği ve her an çekip gitmeye hazır olduğu bir arazide oturuyordu. Şimdiye dek yalnız aristokrasinin faydalandığı ayrıcalıkları paylaşıyordu, ama bunları parayla satın almak zorundaydı. Maddiyat konusunda bağımsızdı; çoğu zaman birçok soyludan zengindi. Fakat elindeki zenginliği aristokratik yaşam tarzının gereklerine uygun kullanmayı bilmiyordu. İşin aslı sonradan görmeydi. Hem soylular hem köylüler tarafından hor görülüp kıskanılan burjuvazinin bu can sıkıcı durumdan kurtulması çok zaman aldı. Fakat 13. yüzyılda şehirlerdeki burjuvazi, hâlâ pek saygıdeğer bulunmasa da, artık hiçbir şekilde göz ardı edilebilir bir toplumsal grup değildir. O dönemden itibaren *tiers–état*[169] olarak modern tarihin ön sıralarındaki yerini alır ve Batı uygarlığında kendine has izini bırakır. Burjuvazinin toplumsal bir sınıf olarak yerini sağlamlaştırması ile *ancien régime*'in[170] sonu arasında Batı toplumunda önemli bir yapısal değişim olmaz,[171] fakat bu dönem gerçekleşmiş bütün değişiklikler burjuvaziye bağlıdır.

Daha önce de gördüğümüz üzere, kentsel ve ticari bir ekonominin ortaya çıkmasının doğrudan sonucu, eski toplumsal farklılıkların dengelenmesine doğru bir hareketti. Ama para kısa süre sonra yeni düşmanlıklar yarattı. Başta, soyları yüzünden birbirlerinden ayrılmış gruplar arasında köprü görevi görmüştü. Sonradan bir toplumsal ayrışma aracına dönüştü ve burjuvazinin ilk dayanışmasında sınıfsal ayrılıklara neden oldu. Tekrar canlanan sınıfsal gerilimler, mal varlığına dayalı eski farklılıkların üstüne eklenerek onların da ötesine geçti ya da bu farklılıkları iyice kızıştırdı. Aynı işi yapan ya da aynı türden mal varlığı olan her birey –örneğin tüm şövalyeler, ruhban sınıfı, köylüler, tüccar ve

---

168 H. PIRENNE: *Medieval Cities* (*Orta Çağ Kentleri*), 1925, s. 229.

169 Fransızca. "Üçüncü sınıf". (ç.n.)

170 Fransızca. "Eski düzen". (ç.n.)

171 CHARLES SEIGNOBOS: *Essai d'une Hist. Comparee des Peuples d'Europe* (*Avrupa Halklarının Karşılaştırmalı Tarihi Üzerine Bir Deneme*), 1938, s. 152 ile karşılaştırınız. H. PIRENNE: *Med. Cities* (*Orta Çağ Kentleri*), s. 200.

zanaatkârlar, daha zengin ve daha fakir tüccarlar, büyük ve küçük atölye sahipleri, bağımsız zanaat ustaları ve onların niteliksiz işçileri– artık köken bakımından karşısındakini toplumsal dengi olarak görüyor, ama aynı zamanda uzlaşmaz rakibi sayıyordu. Bu tür sınıf çatışmaları yavaş yavaş, daha önceki toprağa dayalı farklılıklara kıyasla, kendini daha güçlü hissettirir. Sonunda tüm topluma bir öfke hâli hâkim olur. Eski toplumsal sınırlar geçirgenleşir; yeni sınırlar yeterince keskindir ama sürekli değişmektedir. Yeni bir sınıf, aristokrasi ile özgür olmayan köylüler arasına sıkışarak kendine yer açar ve ikisinden de asker toplar. Özgür köylüyle özgür olmayan arasındaki uçurum eskisinden derindir. Serflerin bir kısmı toprakta kiracı olarak çalışır, bir kısmı da özgür ücretli çalışana dönüşeceği kentlere kaçar. İlk kez emeklerini özgürce kullanıp maaş sözleşmesi akdetebilecek durumdadırlar.[172] Eski ayni ödeme yerine nakdî ödemenin yapılmaya başlanması şimdiye kadar akla hayale gelmemiş, yepyeni özgürlükleri beraberinde getirir. Yevmiyesini –kendine dair düşüncelerini değiştiren bir kazanç– istediği gibi harcamasıyla birlikte, işçinin eskisine göre çok daha kolay boş zamanı olur ve bu boş vaktini istediği gibi değerlendirir.[173] Bütün bunların kültürel etkileri hesaplanamaz. Gerçi yeni burjuva unsurunun dönemin kültürüne doğrudan etkisi kendini her alanda aynı anda göstermez, yavaş yavaş ortaya çıkar. *Fabliau*[174] gibi belli edebi türler bir yana, örneğin şiir hâlâ bir tek üst sınıflara hitap eder. Çeşitli saray maiyetlerinde burjuva kökenli pek çok şair vardı, ama bu şairler genellikle aristokratik beğeninin sözcüleri ya da yorumcularıydı. Burjuvaziye görsel sanatlar alıcısı olarak hâlâ pek güvenilmiyordu, ama şimdi bu tür eserlerin üretimi neredeyse tamamen burjuva sanatçı ve zanaatkârların tekelindedir. Ayrıca burjuvazinin "sanat izleyicisi" olarak, kentlerdeki ticari birlikler aracılığıyla, özellikle kilise ve anıtsal yapı formundaki sanat üzerinde daha şimdiden büyük bir etkisi vardır.

---

172 P. BOISSONADE, op. cit., s. 311.

173 W. CUNNINGHAM: *Essay on Western Civ. in its Econ. Aspects. Ancient Times* (*Ekonomik Açıdan Batı Uygarlığı Üzerine Bir Deneme. Antik Çağ*), 1911, s. 74.

174 Fransızca. Fransa'da 1140 ila 1500 yılları arasında halk şairleri tarafından yazılmış, komik, müstehcen ve genellikle anonim hikâyeler. (ç.n.)

Romanesk'in aristokratik manastır sanatının aksine, Gotik katedrallerin sanatı kentsel ve burjuva bir sanattır. Çünkü ruhban sınıfına mensup olmayanların muazzam katedrallerin inşasındaki rolleri gittikçe artarken, ruhban sınıfının sanattaki nüfuzu buna paralel olarak azalır.[175] Bu kiliselerin inşası, kentlerin zenginliğinden ayrı düşünülemez; maliyetleri herhangi bir piskoposun servetinin çok ötesine geçer. Burjuvaziye özgü bir görünümün izlerini yansıtan tek şey katedrallerdeki sanat değildir. Şövalyelik kültürünün tamamı bir ölçüde, eski feodal hiyerarşik düşünce ile burjuvazinin yeni hayat görüşünün bir uzlaşımıdır. Burjuvazinin etkisi, en çarpıcı biçimde kültürün sekülerleşmesinde görülür. Sanat artık küçük bir girişimci sınıfın özel dili değil, adeta evrensel olarak anlaşılan bir ifade şeklidir. Hıristiyanlık bundan böyle ruhban sınıfının dinî değildir, kitlesel bir din olma yolunda gittikçe kararlı adımlarla ilerlemektedir. Bu sanatın ahlaki içeriği, ritüel ve dogmanın aleyhine vurgulanır.[176] İnsanileşmiş ve duygusallaşmış bir sanattır bu. Haçlı Seferleri'nin az sayıdaki kesin etkisinden biri olan "soylu kafir"e yönelik yeni hoşgörü, daha özgür ve içe dönük yeni bir din anlayışını yansıtır, ki bu da çağın ayırt edici bir özelliğidir. 12. yüzyılın mistisizmi, dilenci tarikatları ve sapkınlıklarının hepsi, aynı eğilimin belirtileridir.

Kültürün sekülerleşmesi daha çok kentlerin bir ticaret merkezi olarak varlığına bağlıdır. İnsanların her yerden gelerek toplandıkları ve tüccarların uzak vilayetlerden, hatta uzak ülkelerden mal –ve şüphesiz fikir– değiş tokuş ettikleri bu merkezler, Erken Orta Çağ'a bir hayli yabancı bir tinsel mübadeleye sahne olmuş olmalıdır. Uluslararası ticaret de, sanat eserlerinin alım satımında bir devrim gerçekleştirmiştir.[177] Ağırlıklı olarak resimli el yazmaları ile işçilik isteyen ürünleri içeren bu eserler, şu ana kadar yalnızca ara sıra hediye olarak el değiştirmiş ya da belli bir ustaya

---

175 ALBERT HAUCK: *Kirchengesch. Deutschlands* (*Almanya'daki Kiliselerin Tarihi*), IV, 1913, s. 569–570.

176 GIOACCHINO VOLPE: "Eretici e moti ereticali dal XI al XIV sec. nei loro motivi e riferimenti sociali" ("11. Yüzyıldan 14. yüzyıla Heretikler ve Heretik Motifler: Amaçları ve Toplumsal Kaynakları"), *Il Rinnovamento*, I, 1, 1907, s. 666.

177 Devamı için J. BUEHLER, op. cit., s. 228 ile karşılaştırınız.

doğrudan verilen sipariş sonucu üretilmişti. Sanat eserlerinin bazen hırsızlık yoluyla bir ülkeden diğerine gittiği doğrudur. Örneğin Charlemagne, Ravenna'daki binaların sütunlarını ve diğer parçalarını Aix–la–Chappelle'e bu şekilde götürmüştü. Ama 12. yüzyılın sonuyla birlikte Doğu ile Batı, Kuzey ve Güney arasında az çok düzenli bir sanat eseri ticareti oturur; gerçi Kuzey Avrupa sanatı hususunda sadece ithalat söz konusudur. Yaşamın her alanında, eski cemaat sistemi yerine evrensel nitelikte, uluslararası ve çok uluslu bir yönelim sezinleriz. Erken Orta Çağ'ın istikrarının aksine, nüfusun büyük çoğunluğu sürekli hareket hâlindedir: Şövalyeler Haçlı Seferleri'ne, inananlar hacca katılır; tüccarlar kentten kente gezer; köylüler topraklarından ayrılır; sanatçı ve zanaatkârlar bir inşaat alanından ötekine, eğitmenler ve bilginler üniversiteden üniversiteye gezinir durur. Gezgin âlimlerin arasından serserinin romantizmine dair bir şeyler ortaya çıkar.

Farklı gelenek ve göreneklerden insanlar arasındaki etkileşim, çoğunlukla inanç ve ön yargıların zayıflamasına yol açar. Bunun dışında, tüccarın ihtiyacı olan eğitim türü, Kilise vesayetinden kaçınılmaz biçimde yavaş yavaş kurtulur. Fakat okuma yazma ve aritmetik bilgisi, ticaret uygulaması için öyle vazgeçilmezdir ki, en azından başlangıçta bu eğitimi din adamları verir. Bununla birlikte bu eğitimin, dilbilgisi ve retorik gibi Kilise eğitiminin standart konularıyla gerçek bir ilişkisi yoktu. Dış ticaret de büyük olasılıkla, Latince değil ama başka yabancı diller gerektiriyordu. Bunun sonucunda vulgar dil her yerde, 12. yüzyılda zaten her büyük kentte bulunan laik okullara girdi.[178] Ama ana dilde eğitim, Kilise'nin eğitim tekelinin ortadan kalkması ve kültürün sekülerleşmesi anlamına geliyordu. Böylece daha 13. yüzyılda Latince bilmeyen laik bir kitleyle karşılaşırız.[179]

Son tahlilde 12. yüzyılda toplumsal yapıdaki değişiklik, mesleğe dayalı toplumsal gruplaşmaların üst üste gelişi ve birbirlerinin yerini almalarından kaynaklanır. Şövalyelik, her ne kadar

---

178 H. PIRENNE: *Hist. of Europe* (*Avrupa Tarihi*), s. 238. *Med. Cities* (*Orta Çağ Kentleri*), s. 240.

179 J. W. THOMPSON: *The Literacy of the Laity in the Middle Ages* (*Orta Çağda Laik Okuryazarlık*), 1939, s. 133.

sonradan kalıtsal olsa da, aslında bir meslek grubuydu. Şövalyeler başta, çok farklı toplumsal unsurlardan gelen profesyonel askerlerden başka bir şey değillerdi. Önceden prensler, baronlar, kontlar ve büyük derebeyleri savaşçıydılar ve esasen tımarlarını gerçekten de savaş hizmeti vermiş olmanın mükafatı olarak alıyorlardı. Fakat bu ayrıcalıklara ilk etapta iliştirilen yükümlülükler yavaş yavaş gücünü kaybetti. Eski aristokrasiden olup da hakikaten savaşta uzman olan lordların sayısı artık, dönemin sonu gelmez savaş ve düşmanlıklarının ihtiyaçlarını karşılayamayacak kadar azdı ya da belki de bu lordlar bunun için her zaman sayıca yetersizlerdi. Savaş başlatmak isteyen kişi (o aralar kim istemiyordu ki!), eski ordulara kıyasla sayıca daha kalabalık ve daha güvenilir bir güçle kendini kanıtlamak zorundaydı. Bu da şövalyeliğin, derebeyliklerdeki hizmetkârlardan (*ministeriales*) toplanmış şövalyelerin ortaya çıkışına neden oldu. Herhangi bir büyük lordun maiyeti malikânenin kahyaları ve hizmetkârları, çiftlik kahyaları, çeşitli atölyelerin ustaları, muhafızlar ve nöbetçiler –bunlardan sonuncusu kişisel hizmetlilerdi– seyisler ve çavuşlardı.[180] Şövalyelerin çoğu bu sonuncu uşak kategorisinden doğdu, dolayısıyla hizmetkâr kökenliydiler. Şövalyelerde şüphesiz bir özgürlük unsuru vardı, ama bu unsur derebeyi hizmetkârlığından değil, ya hiç tımar almamış ya da paralı asker seviyesine kadar düşmüş eski savaşçı sınıfın soyundan gelmelerinden kaynaklanıyordu. Bununla birlikte bu hizmetkârlar, toplam sayının en az dörtte üçünü oluşturuyorlardı[181] ve geriye kalan özgür insanlardan belirgin biçimde ayrılmamışlardı. Çünkü uşaklara resmi bir asalet unvanı verilmeden önce, özgür olsun olmasın, savaşçılarda "şövalyeliğe" dair bir grup bilinci hiç mi hiç yoktu. O günlerde tek kesin ayrım derebeyleri ve köylüler, zengin ve "fakir" arasındaydı. Soyluluğun ölçütü somut bir yasal hakka değil, soylu bir yaşam

---

180 Orta Çağ Avrupası'ndaki "çavuş"lar koruma görevi üstlenirler. Örneğin şövalyeler gerektiğinde savaşa gidebilecek çavuşlardır. (ç.n.)

181 HANS NAUMANN: *Deutsche Kultur im Zeitalter des Rittertums* (*Şövalyeler Çağında Alman Kültürü*), 1938, s. 4. Bu bağlamda Alman ve Fransız kültürleri arasındaki farklılık için bkz. Louis REYNAUD: *Les Origines de l'Influence Franç. en Allemagne* (*Almanya'da Fransız Etkisinin Kökeni*), 1913, s. 167 ve devamı.

tarzına dayanıyordu.[182] Bu bağlamda önemli soylulardan birinin peşinden savaşa giden özgür ya da lorda bağlı askerler arasında bir fark yoktu. Şövalye tarikatları kurulmadan önce hepsi derebeyinin hizmetkârı sayılıyordu.

Hem prenslerin hem de diğer büyük lordların süvarilere ve sadık vassallara ihtiyaçları vardı. Para ekonomisi olmadığı sürece, bunlar ancak tımarla karşılanabilirdi. Prensler de, lordlar da vassallarının sayısını arttırmak için topraklarından verebildikleri kadarını vermeye dünden razıydılar. Böyle hizmet karşılığında tımar verilmesi 11. yüzyılda başladı. 12. yüzyıla gelindiğinde uşaklar hemen hemen tımara doymuşlardı. Derebeylerinin bu hizmetkârları, toprak sahibi olabilme gücüyle soyluluğa yönelik ilk adımı attılar. Aristokrasinin oluşumunu sağlayan herkesçe malum süreç, genel olarak burada da kendini tekrar etti: Savaşçılar verdikleri ya da verecekleri hizmet karşılığında toprak aldılar. Şüphesiz başlarda bunları istedikleri gibi kullanamadılar,[183] ama sonradan tımarlar kalıtsal hâle geldi ve tımar sahipleri lordlarından bağımsızlaştılar. Tımarlar kalıtsal olunca, hizmetkârların bir araya gelmesiyle oluşmuş bir meslek grubu, kalıtsal bir şövalyeler sınıfına dönüştü. Fakat asalet unvanı kazandıklarında bile ancak ikinci sınıf soylu oldular. Büyük aristokratlara karşı derinlere kök salmış içgüdüsel bir itaate sahip küçük soylulardı bunlar. Tahtın potansiyel talibi olup prenslere karşı sürekli bir tehlike teşkil etmiş eski feodal aristokrasi mensuplarının aksine, hiçbir şekilde efendilerinin rakipleri değildiler. Şövalyeler olsa olsa daha iyi bir mükafat teklif edildiğinde taraf değiştirirlerdi. Bu sadakatsizlikleri, şövalyelerin ahlak sisteminde sadakate verilen en yüksek konumu açıklar.

Aristokrasinin kapılarının açılması ve küçük hizmetkârla onun küçük toprak parçasının zengin ve güçlü lordla aynı şövalye tarikatına kabul edilmesi, çağın büyük bir toplumsal yeniliğini meydana getirir. Toplumsal sınıf basamaklarında özgür köleden

182 MARC BLOCH: "La Ministérialité en France et en Allemagne" ("Fransa ve Almanya'da Vaizlik"), *Revue hist. de droit franç. et étranger*, 1928, s. 80.

183 VIKTOR ERNST: *Mittelfreie* (*Svabya Bölge Tarihine Bir Katkı*), 1920, s. 40.

aşağıda olan dünkü uşak, şimdi soylular sınıfına atlamış ve hiçbir hakkı olmayanların grubundan Orta Çağ'ın son derece cazip ortamına, ayrıcalıklı sınıfların ortamına dahil olmuştur. Bu açıdan bakıldığında şövalyeliğin oluşumu, genel olarak artmış toplumsal hareketliliğin ve serfleri burjuvaziye, köleleri özgür işçi ya da bağımsız kiracılara dönüştüren aynı yükselme tutkusunun sadece başka bir örneğidir.

Şövalyelerin ezici bir çoğunluğu –görünüşe göre– hizmetkârlardan oluşuyorsa, hayata bakışlarının da bir sınıf olarak şövalyelik karakter ve kültürünün tamamını belirlemesi gerekir.[184] 13. yüzyılın başından itibaren şövalyeler, artık dışarıdan girişin olmadığı kapalı bir grup oluşturma eğilimi gösterirler. Bundan sonra sadece şövalyelerin oğulları şövalye olabilir. Bir erkeğin yalnızca tımara ya da yüksek yaşam standartlarına sahip olması, artık aristokrat sayılmasına yetmez. Şövalyeliğin ritüelle belirlenmiş zor şartları ile merasimlerle onurlandırma şimdi vazgeçilmezdir.[185] Aristokrasinin kapıları bir kez daha sımsıkı kapanmıştır. Şövalyelik nişanlarını yeni alan şövalyelerin, bu dışa kapalılığın en hevesli taraftarları olduklarını farz etmek makul bir yaklaşımdır. Ancak ne olursa olsun, şövalyelerin kalıtsal ve özel bir sınıfa dönüşmeleri, Orta Çağ aristokrasisinin ve şüphesiz şövalyelik tarihinin en can alıcı anıdır. Yeni şövalyeler bundan böyle aristokrasinin ayrılmaz bir parçasını, aslında bir hayli büyük bir kısmını oluşturmakla kalmaz; şövalyelik idealini ve soyluların sınıf bilinci ideolojisini de oluştururlar. Her hâlükârda soylu bir yaşam tarzının ilkeleri ve aristokrasinin ahlak anlayışı artık, bugün şövalye epikleri ile liriğinden bildiğimiz açık ve katı formunu alır. Ayrıcalıklı bir grubun yeni üyelerinin, seçkin sınıfın doğuştan temsilcilerine kıyasla, sınıfsal ahlak kurallarıyla ilgili meselelerde genelde daha sert bir yaklaşım benimsediklerini gözlemleriz. O fikirlerin içinde büyümüş insanlarla karşılaştırıldıklarında, grubu bir arada tutan ve onu diğer gruplardan ayıran fikirlerin daha bir bilincindedirler. Bu, toplumsal tarihin iyi bili-

---

184 PAUL KLUCKHOHN: "Ministerialitaet und Ritterdichtung" ("Hizmetkârlık ve Şövalye Mührü"), *Zeitschr. f. Deutsches Altertum*, vol. 52, 1910, s. 137.

185 MARC BLOCH: *La Société Féodale* (*Feodal Toplum*), II, 1940, s. 49.

nen ve kendini sık sık tekrarlayan bir özelliğidir. *Novus homo*[186] her zaman bayağı olana karşı aşırı tepki göstermeye ve faydalandığı ayrıcalıklar için gerekli ahlaki nitelikleri aşırı vurgulamaya meyillidir. Buradaki durumda da hizmetkârların arasından yükselmiş şövalyelerin, asaletleri doğuştan gelen eski aristokratlara göre şeref meselelerinde daha katı ve hoşgörüsüz olduklarını görürüz. Eski aristokrasiye son derece olağan, zaten başka türlü olamayacakmış gibi gelen şey, asalet unvanını yeni almış şövalye için bir başarı ve sorundur. Eski aristokrasinin pek bilincinde olmadığı üst sınıfa mensup olma hissi, onlar için tamamen yeni bir deneyimdir.[187] Eski tarz aristokratların içgüdüsel davranıp gösteriş yapmadığı durumlarda, şövalye kendini zorlu bir özel görevle karşı karşıya bulur: Kahramanca bir harekette bulunma fırsatı; kendini aşma, daha doğrusu sıra dışı ve anormal bir şey yapma ihtiyacı. Doğuştan soylu bir büyük derebeyinin kendini insanlığın kalanından ayırmaya zahmet etmediği durumlarda, yeni şövalye sıradan ölümlülerden farklı olduğunu ne pahasına olursa olsun göstermesi gerektiği için başkalarına ihtiyaç duyar. Romantik idealizm, şövalyeliğin özbilince sahip "duygusal" hamaseti, sonradan edinîlmiş bir idealizm ve hamasettir. Öncelikli olarak bu yeni aristokrasinin kendine özgü bir onur anlayışı geliştirirken faydalandığı hırs ve tasarılardan doğar. Coşkusu, kendine güvensizliğinin ve zayıflığının yalnızca bir belirtisidir. Oysa eski aristokrasi, bu yeni ve içten içe kararsız şövalyelerin varlığından etkilenmediği sürece böyle bir sıkıntı –en azından başlarda– çekmez. Yeni aristokrasinin kararsızlığı en çarpıcı biçimde, bu şövalyelerin aristokrat yaşam tarzının geleneksel biçimlerine yönelik iki anlama da gelebilecek şüpheli yaklaşımlarında karşımıza çıkar. Yeni şövalyeler, bir yanda aristokratik yaşam tarzının yüzeyselliğine tutunarak aristokrasinin adetlerini abartır, öte yanda ruhun içsel soyluluğunu doğuştan gelen aristokrasiye, aristokrat tavırların şekilselliğine ve resmiyetine üstün tutarlar. Daha aşağı bir konumda olduğunun bilincindeki bu grup, saf formların de-

186 Latince. "Yeni insan." (ç.n.)

187 ALFRED v. MARTIN: "Kultursoziologie des Mittelalters" ("Orta Çağ'ın Kültür Sosyolojisi"), *Handwoerterbuch d. Soziologie*, (Ed.) A. Vierkandt, 1931, s. 379. J. BUEHLER, op. cit. s. 101.

ğerini abartır. Ama aynı zamanda eski aristokrasiye denk, hatta ondan üstün bir mevkiye sahip olduğunu bildiği için, doğuştan gelen soyluluğu da, bu tür formları da hor görür.

Asil karakterin asil kökenden daha çok yüceltilmesi, aynı zamanda feodal savaşçı sınıfının tamamen Hıristiyanlaştığının da bir belirtisi, Kavimler Göçü çağının acımasız profesyonel savaşçısından başlayıp Yüksek Orta Çağ'a özgü Tanrı'nın şövalyesine kadar uzanan uzun bir gelişim sürecinin sonucudur. Kilise bu yeni şövalye aristokrasisinin oluşumunu elindeki her türlü imkânla destekledi. Onu güçsüzlerin ve ezilmişlerin korumasıyla görevlendirip İsa'nın Ordusu olarak tanıyarak toplumsal konumunu bir kutsama biçimiyle pekiştirdi ve böylece ona bir tür ruhani saygınlık bahşetti. Elbette Kilise'nin asıl amacı, kentlerde başlamış sekülerleşme sürecini denetlemekti. Aksi hâlde genellikle fakir ve nispeten gelenekten yoksun şövalyeler bu süreci hızlandırabilirlerdi. Şövalyelikteki dünyevi eğilimler aslında öyle güçlüydü ki, tutuculuğa verdikleri değere rağmen Kilise öğretisine olan yaklaşımları neredeyse tavizkâr bile sayılabilirdi. Zaten şövalyeliğin tüm kültürel yenilikleri, ahlak kuralları, yeni aşk anlayışı ve bunun ifade edildiği şiiri dünyevi ve uhrevi, duyusal ve ruhani dürtüler arasındaki bu karşıtlığı ele verir.

Şövalyeliğe özgü erdemler sisteminin tamamı, Yunan aristokrasisinin ahlak kuralları gibi, kalokagathia ideasından yayılmıştır. Fiziksel güç ve eğitim dışında şövalyelik erdemlerinden hiçbiri sonradan elde edilemez. Bununla birlikte bu erdemler, tıpkı Hıristiyanlığın ilk erdemleri gibi, bedensel mükemmelliyetin inkârı ve hor görülmesi üzerine kurulmuştur. Sistemin şövalyeliğe ve kahramanlığa özgü, aristokratik ve Stoacı olarak adlandırabileceğimiz değerlerle uzlaşan çeşitli kısımlarında, maddi ve bedensel niteliklerin görece değeri farklıdır. Ama bedensel unsur hiçbir yerde önemini tamamen kaybetmez. Aslında bu erdemlerin ilk grubu –ki daha önce bu sistemden bir bütün olarak söz edilmişti–[188] tam olarak Antik dönem ahlak kurallarının iyi bili-

[188] GUSTAV EHRISMANN: "Die Grundlagen des Ritterlichen Tugendsystems" ("Şövalyelerin Erdemler Sisteminin Temelleri"), *Zeitschr. f. Deutsches Altertum*, vol. 56, 1919, s. 137 ve devamı.

nen ilkelerinin Hıristiyanlaştırılmış versiyonunu içerir. Güçlü bir mizaç, dayanıklılık, ölçülülük ve öz denetim Aristocu kavramların temelini, sonradan da –daha uzlaşmacı bir formla– Stoacı ahlak kurallarını şekillendirmişti. Şövalyelerin tek yaptıkları, bu erdemler sistemini ağırlıklı olarak Orta Çağ Latin edebiyatı aracılığıyla devralmak oldu. Kahramanlık erdemlerine –özellikle de tehlikeyi, acıyı, ölümü ve sadakatsizliği hakir görme ile şeref ve şöhret arayışına– feodal dönemin başlarında zaten bir hayli değer veriliyordu. Şövalyelerin ahlak kuralları sadece, o çağın kahramanlık idealini yumuşatarak ona yeni bir duygusal renk kattı; gerisini aslen olduğu gibi korudu. Yaşama yönelik bu yeni yaklaşım, özellikle "şövalyeye" ve "derebeyine" özgü erdemlerde en açık ve dolaysız dışavurumunu bulur. Önce fethedilenlere karşı gösterilen yüce gönüllülükte, güçsüzlerin korunmasında ve kadınlara gösterilen saygı, nezaket ve incelikte; sonra günümüzde bile hâlâ modern beyefendinîn simgesi olan cömertlik, çıkar elde etme fırsatlarına karşı kayıtsızlık, her ne pahasına olursa olsun hakkaniyet ve iffet gibi özelliklerde kendini gösterir. Hiç kuşku yok ki şövalyeliğin ahlak kuralları, özgürlüğüne kavuşmuş burjuvazinin etkisinden bütünüyle kaçamadı. Ama onun bu soylu erdemleri geliştirmesi, burjuvazinin ticari tabiatıyla keskin bir karşıtlığın ortaya çıkmasına da neden oldu. Şövalyeler varoluşlarının burjuvazinin para ekonomisi tarafından tehdit edildiğini sezinlediler. Tüccarların ekonomik rasyonalizmine, hesap kitap ve spekülasyonlarına, tasarruf ve pazarlığına karşı nefret ve horgörüden başka hiçbir şey hissetmediler. *Noblesse oblige*'in[189] ilkelerinden sızan yaşam tarzları, aşırılıkları, şatafatları, bedensel çalışmayı ve her türlü düzenli kazanç arayışını hor görmeleri tamamen burjuvazi karşıtı bir tavırdır.

Şövalyelik ahlak kurallarının tarihsel çözümlemesinden daha zor olan görev, şövalyeliğin diğer iki büyük kültürel türevinin izlerini takip etmektir: Yeni aşk idealleri ile bunun ifade edildiği yeni lirik türü. Bu kültürel formların başından itibaren saray yaşantısıyla yakınen ilişkili olduğu apaçık ortadadır. Fakat saray

189 Fransızca. "Soylulara özgü görevler". (ç.n.)

sadece bir arka plan değil, bu şiirlerin yeşerdiği topraktır. Ancak bu sefer başı çeken saray kralın değil, prenslerin ve önde gelen lordların saraylarıdır. Şövalye kültürünün görece serbest ve bireysel mizacına özellikle bu sarayların küçük boyutlu oluşu açıklama getirir. Burada her şey, geçmiş günlerde kültür merkezi olmuş kraliyet sarayına göre daha az ağırbaşlı, daha az törensel, eskisiyle kıyaslanmayacak ölçüde serbest ve daha esnektir. Buna rağmen bu küçük sarayların adetleri bile hâlâ bir hayli katıdır. "Zarif"[190] kelimesi geleneksel ve her zaman yapılan şeyleri ima eder. Çünkü bunlar tam da saray kültürünün özüdür; insanların patlamaya hazır, ele avuca sığmaz bireyselliklerine ket vurup onları işlek yollara yönlendirmeleri gerekir. Yine de bu nispeten özgür saray kültürünün temsilcileri, özel konumlarını onları saray maiyetinin diğer üyelerinden ayıran niteliklerine değil, onlarla olan ortak özelliklere borçludur. Şekilciliğin yönettiği bu dünyada kabalık sayıldığı için özgünlüğe izin verilmez.[191] Saray çevresine mensup olmak başlı başına bir insanın alabileceği en büyük ödül ve ulaşabileceği en yüksek onurdur. Kişinin kendi bireyselliğinde ısrarcı olması, bu ayrıcalığın küçümsenmesi gibi görünür. Dolayısıyla dönemin tüm kültürü aşağı yukarı katı geleneklerle sınırlandırılmıştır. Toplumsal ilişki tarzı, duyguların yansıtılışı, hatta doğrudan duyguların kendisi, aynı zamanda şiir ve sanat formları, doğa betimlemeleri ve şiirlerde geçen kişiler, "Gotik kıvrım" ya da heykellerdeki kibar gülümseyiş... Bütün bunlar stereotipleşmiştir.

Orta Çağ şövalye kültürü, saray kurumunu temel almış ilk modern kültür formudur. Prensler, saray mensupları ve şairler arasında gerçek bir ruhani birlikteliğin söz konusu olduğu ilk kültürdür. "Esin perilerinin sarayları" sadece prenslerin propaganda araçları ya da onların finanse ettikleri eğitim kurumları değil, soylu yaşam biçimlerini keşfedip uygulayanların amaçlarının gerçekleştirilmesi için bir araçtır. Bu tür bir bütünlük, ancak toplumun en üst katmanlarının kapıları alt sınıftan şairlere

---

190 İngilizce "courtly" kelimesi hem "zarif, kibar" hem de "saraylı, saraya özgü, saraya uygun" anlamlarını taşır. (ç.n.)

191 HANS NAUMANN: "Ritterliche Standeskultur um 1200" ("1200'lü Yıllarda Şövalye Saygınlığı Kültürü"), *Hoefische Kultur*, 1929, s. 35.

açıldıktan sonra mümkün oldu. Şairlerin ve dinleyicilerinin davranışları arasında şimdiye dek hayal edilememiş bir benzerlik ortaya çıkınca, "asil" ve "basit" kelimeleri sadece soya değil, eğitime dayalı farklılıkları da belirtmeye başlayınca, kişinin doğuştan ya da sınıfsal açıdan asil olmasına gerek kalmıyordu. Ama insan, aldığı eğitimle ve mizacıyla asil birine dönüşmeliydi. Bu tür bir değer ölçütünü ancak, sahip olduğu ayrıcalıkları çok eski zamanlardan beri kullanan kalıtsal bir aristokrasinin değil, ayrıcalıklı konumunu nasıl kazandığını hâlâ hatırlayan "profesyonel bir aristokrasi"nin oluşturabileceği yeterince açıktır.[192] Şövalyeliğe özgü bir kalokagathia'nın, yani estetik ve entelektüel mükemmeliyetin toplumsal ve ahlaki değerine atıfta bulunan yeni bir kültürün gelişimi, dinî ve seküler eğitim arasında yeni bir uçurum açtı. Özellikle şiirde liderlik, tek taraflı dinî bir bakış açısına sahip ruhban sınıfından şövalyelere geçti. Keşişlerin edebiyatı daha önceden oynadığı başrolü kaybetti. Bu çağın temsilcisi artık keşiş değildir. Bu devrin karakteristik figürü –örneğin "Bamberg Süvarisi"nde soylu, gururlu, zeki; ruhsal ve bedensel eğitimin seçkin ürünü olarak betimlenmiş– şövalyedir.

Orta Çağ'ın saray kültürü dişil mizacıyla önceki saray kültüründen belirgin biçimde ayrılır. Bu yönüyle, kadınlardan fazlasıyla etkilenmiş Helenistik sarayların kültüründen bile farklıdır.[193] Kadınsı olmasının tek nedeni, kadınların sarayın entelektüel yaşantısında rol oynamaları ve şiirsel yaratım sürecini etkilemeleri değildir. Erkeklerin düşünüş ve hisleri de pek çok yönden kadınsıdır. Erkek dinleyici kitlesi için yazılan eski kahramanlık şiirleri, hatta Fransızca *chansons de geste*'ten farklı olarak, Provençau[194] aşk şarkıları ve Bretonca Kral Arthur romanları ağırlıklı olarak kadınlara hitap eder.[195] Aquitaineli Aliénor, Campagneli Marie, Narbonnelu Ermengarde ve diğer sanat hamileri sadece "salon-

---

192 HENNIG BRINKMANN: *Die Anfaenge des Modernen Dramas* (*Modern Dramanın Başlangıcı*), 1933, s. 9, 8. dipnot.

193 ERWIN ROHDE: *Der Griech. Roman* (*Yunan Romanı ve Başlangıcı*), 1900, 2. Baskı, s. 68 ve devamı.

194 Güney Fransa'da, çoğunlukla Provence'ta konuşulan bir Roman dili. Bretonca ise Fransa'nın Breton bölgesinde konuşulan Keltik bir dil. (ç.n.)

195 H. O. TAYLOR: *The Medieval Mind* (*Orta Çağ Düşünce Yapısı*), 1925, I, s. 581.

ları" olan büyük leydiler, tercihleri belirleyici öneme sahip sanat erbapları olmakla kalmazlar. Aslında şairin ağzından konuşanlar genelde bu kadınların ta kendisidir. Erkekler estetik ve ahlaki eğitimlerini esasen kadınlara borçludurlar. Bu sırada kadınlar şiirin kaynağı, konusu ve dinleyicisidir. Mesele bir tek bununla da kalmaz: Şairler yalnızca kendilerini kadınlara adamaz, aynı zamanda dünyayı kadınların gözlerinden görürler. Eski çağlarda düpedüz köle olan; erkeğin malı, savaş ve fetih ganimeti olan; Erken Orta Çağ'da bile kaderi hâlâ ailenin ya da lordun keyfine bağlı olan kadınlar, şimdi önceden olsa akılalmaz gelecek bir konum elde ederler. Kadınların eğitim durumlarındaki iyileşme, erkeklerin sürekli askerlikle meşgul olmalarına ve kültürün gitgide sekülerleşmesine atfedilebilecek olsa da, tek başına eğitimin nasıl olup da kadınların toplumu yönetmelerini sağlayan bu tür bir saygınlığa yol açtığını açıklamak zorundayız. Burada da yine belli durumlarda kız çocuğunun tahtın varisi olmasına ve dul bir kadının büyük bir derebeylik toprağını devralmasına imkân tanıyan yeni hukuk sistemi, bu cinsiyetin saygınlığının artmasına genel olarak katkıda bulunmuş olabilir.[196] Ne var ki bu da tek başına yeterli bir açıklama olamaz. Şövalye aşkı kavramı da bunun bir kanıtı olarak gösterilemez; çünkü şövalye aşkı kadının toplumdaki yeni konumunun bir nedeni değil, sadece bir belirtisidir.

Aşk, sarayların şövalye ruhlu şairlerinin keşfi değildi, ama onların eserlerinde yeni bir anlam kazandı. Greko–Romen edebiyatta aşk motifinin gittikçe artan biçimde, özellikle Klasik dönemin bitiminden sonra öne çıktığı doğrudur. Ama hiçbir zaman Orta Çağ saray şiirindeki kadar önem kazanmamıştır.[197] *Ilias*'ta olaylar iki kadının etrafında döner, ama *Ilias* bir aşk hikâyesi değildir. Helene ve Briseis'in yerine başka bir rekabet nesnesi konduğunda şiir özünde değişmez. *Odysseia*'da Nausikaa bölümünün kendine has belli bir duygusal değeri vardır, fakat bu sadece tek bir bölüm için geçerlidir, diğer bölümlerde böyle bir şeyle karşılaşmayız.

---

[196] EDWARD WECHSSLER: *Das Kulturproblem des Minnesangs* (*Minnesang Kültürel Sorunu*), 1909, s.72.

[197] Devamı için ALFRED KOERTE: *Die hellenistische Dichtung* (*Helenistik Şiir*), 1925, s. 166–167 ile karşılaştırınız.

Kahramanın Penelope'yle ilişkisi genel olarak hâlâ *Ilias*'takiyle aynı düzlemdedir: Kadın bir maldır ve ev envanterinin bir parçasıdır. Klasik ve Klasik Çağ öncesi Yunan liriği yalnızca cinsel aşkla ilgilenir. Bu en büyük hazların ve en büyük kederin kaynağı olabilir, ama kendi özel dünyasıyla sınırlıdır ve bir bütün olarak kişiliğin etkisi dışındadır. Euripides, aşkın karmaşık bir konunun ve dramatik çatışmanın ana motifi hâline geldiği ilk şairdir. Eski ve yeni komedya bu umut vaat eden motifi ondan devralır ve aşk bu şekilde Helenistik edebiyata girerek burada –özellikle Apollonios'un "Argonautika"sında– belli romantik ve duygusal özellikler kazanır. Fakat burada da aşk, şövalye şiirinde olduğu gibi yüce bir eğitim ilkesi, ahlaki bir güç ve yaşamın en karanlık deneyimine giden bir geçit olarak değil, en fazla ince bir his ya da vahşi bir tutku olarak ortaya çıkar. Vergilius'un Dido'su ile Aeneis'inin Apollonios'un Iason ile Medeia'sına ne kadar borçlu olduğu ve Medeia ile Dido'nun, Antikitenin en popüler iki âşık kadın kahramanının, Orta Çağ ile modern edebiyatın tamamı için ne anlama geldiği iyi bilinir. Aşk hikâyelerinin özel cazibesini keşfedenler, ilk romantik pastoral şiirleri –Eros ve Psykhe, Hero ve Leandros, Daphnis ve Chloe'nin öykülerini– yaratanlar Helenlerdi. Bununla birlikte Helenistik Çağ dışında, bir romans konusu olarak aşk, şövalyelerin ortaya çıkışına kadar edebiyatta yer almaz. Aşkın duygusal olarak ele alınması ile âşıkların kavuşup kavuşamayacaklarının belirsizliğinden doğan gerilim, şiirin ne Klasik Çağ'da ne de Erken Orta Çağ'da aradığı bir etkidir. Antik dünyada kahramanların hikâyeleri ile mitler, Erken Orta Çağ'da ise kahramanların ve azizlerin masalları en çok seviliyordu. Aşk motifi bu beğeniye dahil olduysa da onda henüz romansın cazibesinden eser yoktu. Çünkü aşkı ciddiye alan şairler bile Ovidius'la aynı görüşü paylaşıyorlardı: Aşk, erkeği zekâdan yoksun bırakan ve iradesini zayıflatarak onu sefil ve acınası hâle sokan bir hastalıktı.[198]

Klasik ve Erken Orta Çağ şiirine kıyasla şövalye şiirinin belirleyici özelliği her şeyden çok –her ne kadar tinselleştirilmiş de olsa– aşkın hiçbir zaman Platon'da ve Neoplatonizm'de olduğu

198 WILIBALD SCHROETER: *Ovid und die Troubadours* (*Ovidius ve Troubadour'lar*), 1908, s. 109.

gibi felsefi bir ilke hâline gelmemiş olmasıdır. Aksine aşk, tensel ve erotik karakterini korur ve tam da bu şekilde ahlaki kişiliğin yeniden doğuşuyla sonuçlanır. Şövalye şiirinde yeni olan şey, aşk kültüdür. Aşkın korunması ve gözetilmesi gereken bir şey olduğu anlayışıdır. Aşkın iyi ve güzel olan her şeyin kaynağı olduğu, nefret uyandıran her eylemin ya da her aşağılık duygunun ise sevilene ihanet anlamına geldiği inanışıdır. Duygulardaki hassasiyet ve içe dönüklüktür. Aşığın en azından sevdiği leydiyi düşünürken deneyimlediği dindar huşudur. Aşığın sınırsız olduğu için hiç bitmeyen, tatmin olmamış ve doyumsuz tutkusudur. Her türlü gayeden bağımsız olan ve başarıdan kesinlikle yoksun olduğu hâlde yüce bir saadeti sürdüren mutluluktur. Son olarak da aşkın erkek üstündeki yumuşatıcı ve dişileştirici etkisidir. Zaten cinsiyetler arasındaki o ilk ilişkiyi tersine çeviren şey de budur; erkeğin talip olan taraf olmasıdır. Arkaik çağlarda ve Kahramanlar Çağı'nda kölelerin peşine düşmek ve baştan çıkarmak alelade şeylerken, erkeklerin kadınlara kur yapması duyulmamış bir şeydi. Bir erkeğe göre kadının aşkı için kur yapmak, insanların alışkanlıklarına da tersti. Burada ise aşk şarkıları söyleyen kadın değil, erkektir.[199] *Chansons de geste*'te bile ilk adımı atan taraf kadın olurdu. Oysa şövalye çevrelerinde bu tür bir davranış kabalık sayılır ve uygunsuz görülür. Nezaket kadının mesafeli durmasını, erkeğin ise özlem duymasını gerektirir. Nazik ve şövalyelere özgü olan tavır, erkekten sonsuz bir sabır ve özveri göstermesini ister. Erkeğin iradesi yok olmalı ve erkek kendi varlığını daha üstün bir varoluş olan kadının iradesine kurban etmelidir. Nezaket, erkekten tapınma nesnesinin tamamen erişilemez olduğunu iyice kabullenmesini talep eder. Aşk acılarından alınan haz, duygusal teşhircilik ve mazoşizm... Modern aşkın ve romantizmin bütün bu özellikleri ilk kez burada ortaya çıkar. Hasret çeken ve feragat eden âşık; kavuşmanın ve tatmin olmanın söz konusu olmadığı, hatta yapıca ne kadar olumsuzsa o kadar güzelleşmiş bir şey olarak aşk; elle tutulur bir nesnesi, hatta bir nesnesi bile olmayan "uzaktan aşk". Tüm bunlar, modern şiirin tarihinin önünü açar.

---

199 E. K. CHAMBERS: "Some Aspects of Medieval Lyric" ("Orta Çağ Lirik Şiirinin Bazı Veçheleri"), *Early English Lyrics*, E. K. Chambers ve F. Sidgwick, 1907, s. 260-261.

Peki bu sıra dışı aşk idealinin ortaya çıkışı ile çağın kahramanlık duyguları arasında yer alan bu görünüşteki uyumsuzluk nasıl açıklanabilir? Bir lordun, savaşçının, kahramanın gururunu ve hükmedeci kişiliğini tamamen baskı altında tutup bir kadına aşkı için, ya da daha doğrusu ona olan aşkını ilan etmesine izin verme lütfunu göstermesi için yalvarması, kendini ona adayışının karşılığında bir gülücüğü, merhametli bir bakışı, dostça bir sözü kabul etmeye can atması anlaşılabilir midir? Orta Çağ'ın katı ahlaki görünümü bu durumun tuhaflığını arttırır. Bu âşık, hiç de iffetli olmayan hislerini evli bir kadına, hem de büyük ihtimalle lordunun ve ev sahibinin karısı olan bir kadına ilan eder. Bu konuda başka bir tuhaflık da beş parasız, evi barkı olmayan minstrel'lerin, lordlarının ve hamilerinin eşlerine olan aşklarını, soylu aristokratlardan hiç de geri kalmayarak çekinmeden, açıkça ilan etmeleri; herhangi bir prens ya da şövalyenin beklediği sevginin aynısını bekleyip yalvarmalarıdır.

Bu sorunu çözmeye çalışırken, bu görüşlerin ve erkekteki bu tür erotik köleliğin sadece feodalizmin genel hukuki kavramlarının bir getirisi, saray–şövalye aşkının da yalnızca vassallıktaki siyasi ilişkinin cinsiyetler arası ilişki sahasına yayılması olduğunu varsaymak gerektiği apaçık ortadadır. Bu fikir –aşk kulluğunun vassallık hizmetinin bir taklidi olduğu fikri– aslında troubadour[200] şiiri çalışmalarının ilk dönemlerinde ileri sürülmüştü.[201] Şövalye aşkını şövalyelik vazifesinin sadece bir yan ürünü yapan ve aşk vassallığını salt metafor olarak gören özel versiyon ise daha yakın tarihlidir ve ilk kez Eduard Wechssler tarafından formülleştirilmiştir.[202] Vassallığın başlangıcıyla ilgili eski idealist kuram, ahlaki ilişkiden toplumsal ilişki çıkarır. Bu fikre göre, hem lordun vassalı kişisel olarak onaylaması, hem de vassalın lorduna olan güveni ve kişisel bağlılığı için sadakat fikri gereklidir.[203] Fakat Wechssler'in

200 Yüksek Orta Çağ'da eski Provençau dilinde şiir yazıp seslendiren şair. (ç.n.)

201 M. FAURIEL: *Hist. de la Poésie Provençale* (*Provençau Şiir Tarihi*), 1847, I, s. 503 ve devamı. E. HENRICI: *Zur Gesch. der Mittelhochdeutschen Lyrik* (*Yüksek Orta Çağ Alman Şiiri Üzerine*), 1876.

202 E. WECHSSLER: "Frauendienst und Vasallitaet" ("Kadınlara Hizmet ve Vassallık"), *Zschr. f. franz. Spr. u. Lit.*, vol. 24, 1902. *Das Kulturproblem des Minnesangs* (*Minnesang Kültürel Sorunu*), 1909.

203 JACQUES FLACH: *Les Origines de l'Ancienne France. II. Les Origines Communales, la Féodalité et la Chevalerie* (*Eski Fransa'nın Kökeni. II. Komünal Kökeni, Feodalizm ve Şövalyelik*), 1893.

kuramı, ister lorda ister leydiye karşı olsun, vassalın "aşkı"nın toplumsal konumundaki tabiiyetin yüceltilmesinden başka bir şey olmadığını öne sürer. Ona göre bu aşk şarkıları, vassalın lorduna duyduğu saygının bir ifadesi, siyasi övgünün bir çeşitlemesinden başka bir şey değildir.[204] Gerçek şudur ki, şövalyeliğe özgü aşk şiirleri sadece form ve ifadeden, imgelerden ve teşbihlerden değil, sadakat etiğinden doğmuştur. Troubadour, sevilen leydinîn adanmış hizmetkârı ve sadık kulu olduğunu iddia etmekle kalmaz. Bir vassal olarak ondan hak talep edecek, karşılıklı sadakatte ısrarcı olacak, korunma ve yardım sağlayacak kadar ileri gider. Bu hak talepleri besbelli saray geleneğinin bir formülüdür. Baronların sık sık savaşa gidip uzun süre dönmedikleri, sarayda ve şatoda olmadıkları zamanlar, önemli durumlarda onların yetkilerini kadınların kullandıkları göz önünde bulundurulunca, lordun leydisine bu şekilde sadakat yemini devretmesi özellikle akla yatkın hâle gelir. Bu durumda bu saray maiyetlerinin hizmetinde bulunan şairlerin leydiyi göklere çıkarmalarından ve bunu –kadınlık gururunu okşama konusunda uygun gördükleri şekilde– her zamankinden de ateşli biçimde dillendirmelerinden daha doğal bir şey olamaz. Dolayısıyla Wechssler'in, tüm bu aşk kulluğunun –yani saray aşkı kültü ile şövalye aşkı liriğinin ateşli formlarının– aslında erkeklerin değil, şairleri özellikle bu iş için tutmuş kadınların yaratımı olduğu kuramı düşünmeden reddedilmemelidir. Bu teorinin aksini kanıtlayan en güçlü iddia, bilinen en eski troubadour olan Poitiers Kontu IX. William'ın, yani ilanıaşkını vassalın biat formunda yapan ilk şairin vassal değil, güçlü bir prens oluşudur. Ne var ki bu itiraz bütünüyle ikna edici değildir, çünkü Poitiers Kontu örneğinde sadakatin ilanı kontun aklına o an gelmiş şairane bir buluşken, sonraki troubadour'ların kullanımında bu gerçek bir duruma dayanıyor olabilir. Zaten öyle de olmak zorundadır, yoksa öteki türlü böyle bir şiirsel icat bu kadar yaygın biçimde kullanılmaz ve tutmazdı. Bu fikrin yaratıcısının içinde bulunduğu kişisel koşullara tekabül etmemiş olma ihtimali vardır, ama en azından bu hâliyle dönemin genel koşullarına uyar.

[204] E. WECHSSLER: *Das Kulturproblem* (*Minnesang Kültürel Sorunu*), s. 113.

İster gerçek ister kurmaca bir ilişkiye dayansın, şövalye aşk romanının koşulları, görünüşe bakılırsa en başından itibaren edebi geleneklerce belirlenmiştir. Troubadour liriği, gerçek deneyimlerin bile hâkim modaya özgü belli biçemlerle ifade edildiği bir "sosyete şiiri"dir. Her şiirde sevilen leydi aynı şekilde yüceltilir, aynı nitelikleri süslenip püslenir, aynı erdemlerin ve güzelliğin vücut bulmuş hâli olarak temsil edilir. Bütün şiirler aynı retorik reçeteye göre yazılmıştır, öyle ki hepsi aynı şairin kaleminden çıkmış gibidir.[205] Bu moda öyle güçlüdür, saray adetleri öyle kaçınılmazdır ki, kişi şairlerin kafasında gerçek bir kadının değil de, soyut bir idealin olduğu; şairin duygularının yaşayan bir insandan değil, başka edebi örneklerden geldiği izlenimini edinîr. Wechssler'e şövalye aşkının tamamının kurmaca olduğunu söylettirip onun –az sayıdaki birkaç örnek dışında– bu aşk şarkılarının gerçek duygusal deneyimlere dayandığını inkâr etmesine neden olan da büyük ihtimalle bu izlenimdir. Ona göre leydi gerçekten övülüyordu, ama ozanın leydiye olan aşkı sadece geleneksel bir numaraydı, kabul görmüş bir övgü reçetesiydi. Leydiler güzelliklerine şarkılar düzülmesini ve güzelliklerinin övülmesini istiyorlardı. Kimse bu güzelliğin ilham vermesi gereken aşkın gerçek olup olmadığıyla ilgilenmiyordu. Kur yapmadaki duygusal unsur "bile bile kendini kandırma"ydı; iyi bilinen bir sosyete eğlencesi, içi boş bir adetti. Wechssler'e göre ne leydiye ne de saray mensuplarına gerçek ve güçlü bir duygunun ifade edilmesi kabul edilebilirdi. Bu, düzene ve ahlaka karşı işlenmiş bir suç olurdu.[206] Leydinîn troubadour'un aşkına karşılık vermesi gibi bir durum söz konusu olamazdı; çünkü farklı sınıflardan gelmeleri bir yana, en ufak bir zina iması bile koca tarafından şiddetle cezalandırılırdı.[207] İlanıaşkın amacı genellikle şaire leydinîn zalimliğini şikayet etmek için bahane yaratmaktı. Bu tür şikayetler aslında leydinîn kusursuz iffetine bir övgü olarak algılanırdı.[208]

205 FRIEDRICH DIETZ: *Die Poesie der Troubadours* (*Troubadour Şiiri*), 1826, s. 126.

206 E. WECHSSLER: *Das Kulturproblem* (*Minnesang Kültürel Sorunu*), s. 214.

207 Ibid., s. 154.

208 Ibid., s. 182.

Bu kurmaca kuramının savunulamaz olduğunu kanıtlamak için, aşk şarkılarının yüksek sanatsal değeri vurgulanır ve gerçek sanatın samimi olması ve ilk elden deneyimlere dayanması gerektiğini söyleyen eski iddia kanıt gösterilir. Aslında her estetik nitelik, sanat eserinin duygusal değeri bile, sanat eserinin samimi ya da samimiyetsiz, kendiliğinden ya da yapmacık, özgün ya da akademik olup olmadığına ilişkin bu tür sorunların ardında yatar. Çünkü kişi, sanatçının gerçekte ne hissettiğinden ya da eser üstüne düşünürken ortaya çıkan duyguların eser üretilirken ortaya çıkan duygulara karşılık gelip gelmediğinden asla emin olamaz. Wechssler'in iddia ettiği gibi gerçekten de ücretli dalkavukluksa, troubadour'un aşk şarkılarının nasıl olup da bu kadar geniş bir dinleyici kitlesinin ilgisini çekebilmiş olduğu sorgulanmaktadır.[209] Fakat geleneksel zihniyete sahip saray çevresinde modanın gücünü küçümsememeliyiz. Ayrıca, her ne kadar Batı Avrupa'nın bütün ülkelerinde bir dinleyici kitlesi mevcutsa da, bu aslında çok büyük bir grup değildi. Şövalye şiirinin ne sanatsal değeri ne de başarısı bizi bu şiiri "kurmaca" olarak damgalamaktan alıkoyar. Buna rağmen Wechssler'in kuramını hiçbir sınırlama getirmeden de kabul edemeyiz. Şövalye aşkı şüphesiz vassallığın farklı bir formudur ve bu nedenle "düzmece"dir. Fakat bilinçli bir kurmaca değildir ya da kasten sahte bir tavır takınmamıştır. Erotik özü, her ne kadar kılık değiştirmiş olsa da, samimidir. Troubadour aşkı ve aşk şiiri, salt kurmaca olamayacak kadar uzun süre varlığını korumuştur. Edebiyatta hayali duyguların başarıyla ifade edilmesi iddia edildiği gibi tarihte eşi benzeri görülmemiş bir durum değildir.[210] Bu tür kurmacalar şüphesiz kuşaklar boyunca sürdürülebilir.

Vassallık ilişkilerinin çağın tüm toplumsal yapısına nüfuz etmesine rağmen, hizmetkârların şövalyeliğe terfisi ile şairin saraydaki yeni ve yüksek konumunu göz önünde bulundurmazsak, bu konunun neden böyle ansızın seçilip şiirin bütün içeriği bu ilişki-

209 I. FEUERLICHT: "Vom Ursprung der Minne" ("Saray Aşkının Ortaya Çıkışı"), *Archivum Romanicum*, 1939, XXIII, s. 36.

210 ALFRED JEANROY: *La Poésie Lyrique des Troubadours* (*Troubadour'ların Lirik Şiiri*), I, 1934, s. 89.

nin koşullarına bürününe dek kullanıldığını açıklarken yolumuzu şaşırmış oluruz. Yeni aşk kavramına ilişkin her doğru yaklaşım, bu yeni ortaya çıkmış ve çoğunlukla mülk sahibi olmayan şövalyeler ile bu heterojen grubun feodalizmin genel hukuki formlarından geri kalmayan karışıklığını hesaba katmak zorundadır. Pek çok doğuştan şövalye vardı. Bunlar, babadan kalma toprakları artık yeterli gelmeyen, meteliksiz ve başıboş dolaşan, gezgin ozan olarak hayatlarını kazanan, mümkünse büyük bir lordun maiyetine onun hizmetine giren şövalye çocuklarıydı.[211] Çok sayıda troubadour ve minnesinger[212] mütevazı bir soydan geliyordu. Ama yetenekli bir minstrel, hamisi büyük bir asilzadeyse kolayca şövalyeliğe terfi edebilirdi; doğuştan gelen farklılıklar artık büyük önem taşımazdı. Böyle fakir düşmüş, yersiz yurtsuz şövalyeler doğal olarak şövalye kültürünün en ileri örnekleri olmak için yeterliydi. Yoksullukları ve toplumsal bakımdan yerlerinden edilmiş olmaları nedeniyle, toplumsal bağ ve yükümlülükler karşısında, eski feodal aristokrasiye imkânsız gelecek bir özgürlük hissediyorlardı. Toplumda daha sağlam bir konuma sahip olanların en şiddetli itirazlarla karşı çıktıkları yeniliklere onlar saygınlıklarını yitirmeden kalkışabilirlerdi. Yeni aşk kültü ve yeni duygusal saray şiirinin gelişimi genel olarak toplumdaki bu istikrarsız unsurun eseridir.[213] Bu şövalyeler, leydilerine duydukları hürmeti aşk şarkısı formuna soktular. Şarkılar sarayın kibar diliyle söyleniyordu, ama tamamen de "kurmaca" değillerdi. Lorda hizmetin yanı sıra leydiye de hizmet eden ilk kişiler bu şairlerdi. Efendiye sadakati aşk, aşkı da efendiye sadakat olarak yorumlayan onlardı. Bu ekonomik ve toplumsal durumun erotik ifadeye dönüşümünde, belli bir psikolojiye sahip belli cinsiyetten karakterin güdüleri de rol oynadı, ama bunlar da toplumsal olarak şartlanmışlardı.

Saray ve şatolarda hep çok sayıda erkek ve az sayıda kadın vardı. Lordun çevresi genelde bekâr erkeklerden oluşuyordu. Soylu ailelerin kızları rahibe manastırlarında yetiştiriliyor ve nadiren

---

211 P. KLUCKHOHN, op. cit., s. 155.

212 Almanya'da Yüksek Orta Çağ'da aşkla ilgili şiir ve şarkı sözü yazan şair. (ç.n.)

213 M. FAURIEL, op. cit., I, s. 532.

insan içine çıkıyorlardı. Şatonun prensesi ya da leydisi mekânın merkezindeydi, yaşam onun etrafında dönüyordu. Şövalyeler ile saray ozanlarının hepsi bu iyi eğitim almış, zengin ve güçlü, şüphesiz genelde hem genç hem de çekici olan leydiye saygılarını sunarlardı. Dış dünyadan yalıtılmış gözlerden uzak bir yerde bir sürü genç ve bekâr erkekle çekici bir kadın arasındaki gündelik iletişim, bu erkeklerin karı kocanın kucaklaşmasına kaçınılmaz biçimde tanık oluşları, kadının her şeyiyle yalnız eşine ait olduğunu sürekli düşünmeleri... Bütün bunlar böyle tecrit edilmiş bir dünyada erotik bir gerilime yol açmış olmalıdır. Tatmin edilmesinin bir yolu olmadığı için, bu gerilim saray aşkının yüceltilmiş formunda ifade bulmuştur. Bu gergin erotizmin başları, leydinîn maiyetindeki pek çok genç erkeğin saraya, leydinîn hane halkına ilk kez, bir çocuk olarak katıldıkları ve bir erkek çocuğun gelişimindeki en önemli yılların çoğunu onun etkisi altında geçirdikleri zamana kadar gider.[214] Bütün şövalye eğitim sistemi, son derece güçlü erotik bağların gelişimini desteklemiştir. Bir erkek çocuğu on dört yaşına kadar tamamen kadınların gözetimi altındaydı. Çocukluğu annesinin, sonraki yılları ise sarayda, eğitimini denetleyen leydinîn himayesinde geçerdi. Yedi yıl boyunca bu leydinîn hizmetinde kalır, evin her yerinde ona eşlik eder, seyahatlerine iştirak ederdi. Kibar davranış ve hünerde, her türlü zarafet sanatında onun tarafından eğitilirdi. Daha tam büyümemiş erkek çocuğunun tüm coşkusu bu leydide yoğunlaşır ve beğenisi onun suretine bakarak aşk idealini şekillendirirdi.

Saray–şövalye aşkındaki açık idealizm, ondaki örtük kösnüllüğü görmemize engel olmamalıdır. Bu aşkın, Kilise'nin iffet zorunluluğuna karşı bir isyandan doğup geliştiği de gözümüzden kaçmaz. Kilise'nin cinsel aşkı bastırmadaki başarısı, ideallerini karşılamada her zaman bir hayli yetersiz kalmıştı.[215] Ama şimdi toplumsal grupların ve de ahlaki değerlerin sınırları daha da istikrarsız bir hâle gelmiştir. Bastırılmış cinsellik iki misli bir güçle özgürlüğünü kazanmış ve yalnızca saray çevrelerinin değil, bir

[214] I. FEUERLICHT, op. cit., s. 9–11; E. HENRICI, op. cit., s. 43; FRIEDRICH NEUMANN: "Hohe Minne" ("Yüce Saray Aşkı"), *Zschr. f. Deutschkunde*, 1925, s. 85 ile karşılaştırınız.

[215] H. v. EICKEN, op. cit., s. 468.

yere kadar ruhban sınıfının davranış biçimlerini de istila etmiştir. Batı tarihinin başka hiçbir döneminde edebiyat; güzellik, çıplak beden ve giyinip soyunma betimlemelerinden, genç kız ve kadınların kahramanları yıkayıp temizlediği anlatımlardan, düğün gecesi ve cinsel ilişki ile yatak ziyaretleri ve yatağa davet tasvirlerinden bu katı ahlakçı Orta Çağ şövalye şiirindeki kadar zevk almamıştır. Wolfram'ın "Parzival"ı gibi ciddi ve son derece yüce bir amaçla yazılmış bir eser bile müstehcenliğin sınırında betimlemelerle doludur. Bütün çağ daimi bir erotik gerilim hâldedir. Bu erotizmi anlayabilmek için turnuva hikâyelerinden iyi bildiğimiz şu garip adeti belirtmek yeterli olacaktır: Kahraman, sevdiği leydinîn peçesini ya da iç gömleğini hemen içine giyer; bu fetişe büyülü bir etki atfedilir. En yüce tinselleştirme ile uç noktadaki şehvetin buluştuğu türden bir aşka yönelik çift anlamlı yaklaşımı dışında başka hiçbir şey, şövalyeliğin duygusal dünyasındaki içsel çelişkileri bu kadar çarpıcı biçimde yansıtamaz. Ama bunun kadar aydınlatıcı bir başka şey de, bu duyguların çift anlamlı doğasının psikolojik çözümlemesidir. Psikolojik olgular tarihsel koşullarının bir ürünüdür, ki bu koşullar da açıklama gerektirir ve bu açıklama ancak sosyolojik olabilir. Başka birinin karısına bağlılık ile bu duyguların özgürce ifade edilebilmesiyle kazandığı şiddetin psikolojik mekanizması, eski dinî ve toplumsal tabular gücünü kaybetmeden ve özgür bir yeni üst sınıf ortaya çıkıp erotik duyguların gelişimi için verimli bir zemin oluşturmadan asla harekete geçemezdi. Bu durumda da, genelde olduğu üzere, psikoloji aslında sadece belirsiz, kılık değiştirmiş, yarım yamalak geliştirilmiş bir sosyolojidir. Ne var ki, şövalyeliğin ortaya çıkışı sonucu sanatın ve kültürün her sahasında görülen bir üslup değişikliğiyle karşı karşıya kalmış tarihçilerin büyük çoğunluğu, ne psikolojik ne de sosyolojik bir açıklamayla yetinebilmiş, kendilerini dolaysız bir tarihi etki, doğrudan bir edebi alıntı arama mecburiyetinde hissetmişlerdir.

Tarihçilerin pek çoğu, şövalye aşkı ve troubadour şiirinin izini Arapça kaynaklara kadar süren Konrad Burdach'ın yeni bakış

açısının peşinden gitti.[216] Aslına bakılırsa Provençau aşk şiirleriyle İslami saray şiirinin çok sayıda ortak motifi vardır. Bunların en önemlileri de cinsel aşk karşısında duyulan esrik sevinç ve aşk acısı çekmekle gururlanmaktır. Fakat, şüphesiz şövalye aşk şiiri kavramının tamamını oluşturan bu ortak özelliklerin troubadour şiirine Arap edebiyatından girip girmediğine dair gerçek bir kanıt yoktur.[217] Bu doğrudan etkilenme görüşünü geçersiz kılma eğilimindeki en önemli hususlardan biri, Arap şairlerin şarkılarının genellikle bir köleye hitap etmesi ve şarkıların hiçbirinde efendi/leydi ile sevilen kavramlarının birbirine karıştığına dair bir izin olmamasıdır; oysa şövalyelik anlayışının özü tam olarak bu karışımdır.[218] Şövalye aşk şiirinin Klasik Latin kaynaklardan alındığına ilişkin kuram da artık akla yatkın değildir. Bu Latince kaynaklar, Provençau aşk şarkıları kadar zengindir ve şövalye aşk şiirlerindeki bazı motif ve fikirler Antik edebiyata, özellikle de Ovidius ve Tibullus'a kadar gider. Ama pagan yazarların ruh hâli bu şarkılara oldukça yabancıdır.[219] Şövalye aşk şiiri, kösnüllüğüne rağmen tamamen Orta Çağ'a özgüdür ve Hıristiyandır. Romanesk şiirin tam aksine bireysel duyguları betimlemeye yönelik yeni eğilimine karşın, Roma ağıt şiirinin gerçekliğinden çok uzakta durur. Roma ağıt şiiri her zaman gerçek bir aşk deneyimiyle ilgilidir. Oysa demin de gördüğümüz üzere troubadour'lar için aşk, bir yere kadar şiir için bir bahanedir. Arzusunun yöneldiği belli bir nesneye sahip olmayan ruhun genel gerilimidir. Şairin kalbinin en hassas tellerini titreştirmeye çalıştığı belli olaylar ne kadar geleneksel olsa da, esrimesi, kadınlar karşısındaki coşkusu, kendi ruhuna gösterdiği dikkat ve içsel deneyimlerini çözümlerken

216 KONRAD BURDACH: *Ueber den Ursprung des Mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes* (*Orta Çağ Minnesang'ının Kökeni: Romans ve Kadınlara Hizmet*), Sitzungsber. der Preuss. Akad. d.Wiss., 1918. Bu kuramın unsurlarına önceden değinilmişti. Bkz. SISMONDI: *De la Litt. du Midi de l'Europe* (*Güney Avrupa Edebiyatı*), I, 1813, s. 93.

217 A. PILLET: "Zur Ursprungsfrage der Altprovenzalischen Lyrik" ("Eski Provençau Şiirinin Kökeni Sorunu"), *Schriften der Koenigsberger Gelehrten Ges.*, 1928, Geisteswiss. Hefte, No. 4. s. 359.

218 JOSEF HELL: *Die Arabische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur* (*Dünya Edebiyatında Arap Şiiri*), Erlanger Rekoratsrede, 1927.

219 D. SCHELUDKO: "Beitraege zur Entstehungsgesch. Der Altprovenz. Lyrik. Klassisch–Lateinische Theorie" ("Eski Provençau Şiirinin Ortaya Çıkışının Tarihçesine Bir Katkı. Klasik–Latin Kuramı"), *Archivum Romanicum*, 1927, XI, s. 309 ve devamı ile karşılaştırınız.

duygularını acımasızca eleştirmesini sağlayan tutkusu samimidir ve bütün bunlar Klasik geleneğe tamamen yabancıdır.

Troubadour şiirinin ortaya çıkışına ilişkin bütün bu kuramların içinde en az ikna edici olanı bu şiirin halk türküsünden türediğiyle ilgili olandır.[220] Bu kurama göre, saray aşkı canzone'sinin[221] kökeni "chanson de la mal mariée" adında bir Mayıs halk dansıdır. Bu dansın konusu her zaman, yılda bir kez mayıs ayında evliliğin prangalarını atıp bir günlüğüne kendine genç bir sevgili alan genç ve evli bir kadınla ilgilidir. Bütün bunların troubadour şiiriyle tek ilişkisi baharın taşıdığı önemdir: Bir doğa ortamıyla (*Natureingang*)[222] başlar ve aşkın zina boyutunu gösterir.[223] Fakat görünüşe bakılırsa bu özellikler saray şiirinden türemiş ve oradan halk şiirine geçmiştir. Ortada mevcut saray şiirinden daha eski bir *Natureingang*'dan eser yoktur.[224] Halk türküsü kuramı taraftarları –özellikle de Gaston Paris ve Alfred Jeanroy– Romantiklerin "halk epiği"nin kendiliğinden ortaya çıktığını kanıtlayabileceklerini düşünürken kullandıkları yöntemin aynısını burada uygularlar. Eldeki nispeten geç tarihli ve kesinlikle halk edebiyatına ait olmayan örneklerden yola çıkarak saray şiirinden daha eski bir halk şiirinin var olduğunu farz ederler. Sonra bu gelişigüzel keşfedilmiş, ispatlanmamış ve hiç şüphesiz var olmayan gelişim safhasından, daha en başta var olduğunu farz ettikleri şiirleri elde ederler.[225] Öyle görünüyor ki halk türküsü motiflerinin, halka özgü bir bilgeliğin kırıntılarının, atasözü ve anlatım tarzının şövalye şiirine girmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Şövalye şiiri, dönemin konuşma tarzına gömülü Antik edebiyat şiirinin

220 ALFRED JEANROY: *Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen Âge* (*Orta Çağ Fransası'nda Lirik Şiirin Kökeni*), 3. Baskı, 1925. GASTON PARIS: "Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen Âge" ("Orta Çağ Fransası'nda Lirik Şiirin Kökeni"), *Journal des Savants*, 1892.

221 İtalyanca ya da Provençau dilinde şarkı veya balad. Ayrıca Yüksek Orta Çağ Alman *minnesang*'ının karakteristik bir biçimsel özelliği. (ç.n.)

222 G. PARIS: *Les Origines* ("Orta Çağ Fransası'nda Lirik Şiirin Kökeni"), s. 424, 685, 688.

223 G. PARIS: *Les Origines* ("Orta Çağ Fransası'nda Lirik Şiirin Kökeni"), s 425–426.

224 WILHELM GANZENMUELLER: *Das Naturgefuehl im Mittelalter* (*Orta Çağ'da Doğa Anlayışı*), 1914, s. 245.

225 HENNIG BRINKMANN: *Entstehungsgeschichte des Minnesangs* (*Minnesang'ların Oluşumunun Tarihi*), 1926, s. 45.

"savurma kumundan" birazını da şüphesiz almıştır.[226] Fakat saray aşkı canzone'sinin halk türküsünden doğup geliştiği varsayımı kanıtlanmamıştır ve büyük ihtimalle de kanıtlanmayacaktır. Saray şiiri ortaya çıkmadan önce Fransa'da aşk şiirlerinin halka özgü basit formlarının olması mümkündür. Ne var ki bu şiirler her hâlükârda kayıptır ve bizler şövalye aşk şiirinin nezaketine, skolastik karmaşasına, alışılmış entelektüel ve duygusal ustalığına bakarak bu şiirlerin kayıp ve kuşkusuz oldukça naif bir halk şiirinin kalıntıları olarak değerlendirilmesini onaylayamayız.[227]

Görünüşe göre en önemli dış etki, ruhban sınıfının Orta Çağ Latincesiyle yazılmış şiirlerinden gelmiştir. Şövalyeliğe özgü aşk kavramı elbette tamamen din adamları tarafından formülleştirilmedi. Ama seküler şairler bu kavramın en önemli özelliklerinden bazılarını onlardan almış olabilirler. Daha önce de ileri sürüldüğü üzere,[228] şövalyelik dönemi öncesinde ruhban sınıfının aşk kulluğu geleneği diye bir şey elbette yoktu. 11. yüzyılda bile din adamları ile rahibeler arasındaki dostça yazışmaların, aşk ve arkadaşlık arasında gidip gelen bazı ilginç duygusal ilişkileri gözler önüne serdiği ve şövalye aşkından aşina olduğumuz cinsellikle tinselliğin bir araya gelişini açığa vurduğu doğrudur. Ama bunlar sadece feodalizmdeki bunalımla başlayan genel ruhani devrimin başka belirtileriydi ve saray–şövalye kültüründe doruğa ulaştılar. Dolayısıyla şövalye aşk şiiri ile ruhban sınıfının Orta Çağ Latin edebiyatı arasında, bir neden–sonuç ya da bilinçli ödünç alma ilişkisinden ziyade, birbirine paralellik söz konusudur.[229] Teknik söz konusu olduğu sürece, şövalye şairler şüphesiz ruhban sınıfından çok şey öğrenmişlerdir. İlk şiir girişimlerinde kafalarında Kilise ilahilerinin form ve ritimine sahip oldukları açıktır. Ayrıca, bir önceki çağla kıyaslandıklarında yeni ve gerçekten modern bir karakter ortaya koyan bu çağın ruhban sınıfının otobiyografileri ile şövalye aşk şiiri arasında bazı temas noktaları da vardır. Ne

226 WERNER MULERTT: "Ueber die Frage nach der Herkunft der Troubadourkunst" ("Troubadour Sanatının Kökeni Meselesi Üzerine"), *Neuphilolog. Mitteilungen*, XXII, 1921, s. 22–23.

227 K. BURDACH, op. cit., s. 1010.

228 H. BRINKMANN: *Entstehungsgesch d. Minnesangs* (*Minnesang'ların Oluşumunun Tarihi*), s. 17.

229 F. R. SCHROETER: "Der Minnesang", *German–Roman. Monatsschrift*, 1933, XXI, s. 186.

var ki bu ortak noktalar da –bilhassa artan duyarlılık ve ruhsal durumların daha kesin biçimde çözümlenmesi– genel toplumsal değişim ve bireye verilen yeni önemle bağlantılıdır.[230] İster dinî ister seküler edebiyatta bulunsunlar, toplumsal tarihte ortak bir temelden çıkarlar. Saray–şövalye şiirinde tinselleşme eğiliminin kökeni kuşkusuz Hıristiyanlıktır. Fakat troubadour'ların ve minnesinger'lerin bunu dinî şiirden aldıkları çıkarımında bulunmaya gerek yoktur. Bu zaten Hıristiyanlığın duygusal dünyasının tamamına nüfuz etmişti. Kadınlara tapınma, Hıristiyanlıktaki azizlere tapınma örüntüsünden yola çıkılarak tasarlanmış olabilir.[231] Ama aşk kulluğunun Kutsal Meryem'e kulluğu taklit ederek ortaya çıktığı iddiası –Romantiklerin tipik bir icadı–[232] en ufak bir tarihsel dayanağa sahip değildir. Erken Orta Çağ'da Bakire Meryem'e ibadet edildiğiyle ilgili pek az ipucu vardır ve her hâlükârda troubadour şiirinin ortaya çıkışı çok daha gerilere gider. Bakire Meryem tapınımı yeni aşk kavramına ilham vermemiştir, aksine yavaş yavaş bu saray–şövalye aşkının özelliklerini benimsemiştir. Son olarak, şövalye aşk kavramının gizemcilere –ağırlıklı olarak Clairvauxlu Bernard ile Saint–Victorlu Hugh'e– olan borcu, hiçbir şekilde daha önceden zannedildiği gibi açık değildir.[233]

Fakat ortaya çıkışına hangi etmenler neden olmuş olursa olsun ya da bu hususta neyden etkilenmişse etkilensin, troubadour şiiri Kilise'nin çileci ve hiyerarşik tabiatına tamamen zıt karaktere sahip, laik bir şiirdir. Din adamı amatör şair nihayet yerini seküler şaire bırakır ve böylece manastırların şiirin tek yuvası oldukları neredeyse üç yüzyıllık bir döneme son verir. Keşişlerin entelektüel üstünlükleri sırasında bile aristokrasi hâlâ edebiyatla ilgilenen kitlenin bir kısmını oluşturmaya devam ediyordu. Ne var ki, laik kesimin daha önceki az çok edilgen rolünün aksine, şövalyenin şair olarak sahneye çıkması öyle yeni bir şeye işaret eder ki, bu

230 FRIEDRICH von BEZOLD: "Ueber die Anfaenge der Selbstbiographie und ihre Entwicklung im Mittelalter" ("Otobiyografinin Ortaya Çıkışı ve Orta Çağ'daki Gelişimi Üzerine"), *Aus Mittelalter u. Renaissance*, 1918, s. 216.

231 E. WECHSSLER: *Das Kulturproblem* (*Minnesang Kültürel Sorunu*), s. 305.

232 A.W.SCHLEGEL: *Vorlesungen ueber Dramatische Kunst* (*Dramatik Sanat Üzerine Dersler*), I, 14.

233 ÉTIENNE GILSON: *La Théologie Mystique de Saint Bernard* (*Aziz Bernard'ın Gizemci Teolojisi*), 1934, s. 215.

edebiyat tarihinin en derin kırılmalarından birinin işareti olarak yorumlanmalıdır. Bununla birlikte, şövalyeleri kültürel gelişimin başına oturtan toplumsal değişim, gerçekte olduğundan homojen ve evrensel zannedilmemelidir. Şövalye troubadour'la birlikte profesyonel minstrel de hâlâ vardır. Profesyonel minstrel, geçinmek için zanaatine bağımlı olduğundan, şövalyeye kıyasla bazen biraz daha aşağıda kalsa da yine de ayrı bir toplumsal katmanı temsil eder. Troubadour ve minstrel dışında şüphesiz bir de, edebiyat tarihi açısından artık başrolü oynamadıkları hâlde hâlâ şiirle meşgul olan din adamları da vardı. Son olarak tarihsel ve sanatsal bakımdan en önemli grup olan, gezgin minstrel'inkine çok benzer bir yaşam süren ve sık sık onunla karıştırılan, ama buna karşın eğitimlerinden kaynaklanan bir gururla kendilerini onlardan ayırmak için çok uğraşan gezgin âlimler, *vagantes*[234] vardı. Bu çağın şairleri toplumun hemen hemen her kesimine mensuptu. Kralların ve prenslerin (IV. Heinrich ve Aquitaineli Guillaume), büyük asilzadelerin (Jaufré Rudel ve Bertran de Born), daha az önemli soyluların (Walther von der Vogelweide), hizmetkârların (Wolfram von Eschenbach), burjuva minstrel'lerin ve her kademeden din adamının arasında onlarla karşılaşırız. Günümüze bu şairlerden dört yüzünün ismi ulaşabilmiştir, bunlardan on yedisi kadındır.

Şövalyelerin doğuşundan sonra bir kez daha kilise kapılarından çıkarak daha yüksek toplumsal çevrelere giren ve her yerde saray mensuplarının ilgisini çeken eski kahramanlık masallarının yanında halk minstrel'leri de tekrar saygı görmeye başlar. Hâlâ şövalyelerin ve ruhban sınıfının çok altında yer almaktadırlar. Atina'daki Dionysos tiyatrosunun şair ve oyuncuları ya da Kavimler Göçü döneminin *scop*'ları nasıl pandomimcilerle ve hokkabazlarla karıştırılmak istememişlerse, bu şövalye ve din adamları da minstrel'lerle karıştırılmak istemezler. Önceleri farklı toplumsal grupların şairleri farklı konuları işliyorlardı ve bu bile tek başına toplumsal farklılığın bir ölçütüydü. Ama artık troubadour da minstrel'le aynı konuları işlediği için, malzemeyi ele alış şekliyle bu sıradan ozanı geçmeye çalışmak zorundadır. Kasti belirsizli-

234 Latince. "Gezginler". (ç.n.)

ği ve gizemli olana yönelik sevgisiyle, tekniğe ve içeriğe ilişkin zorluklarla dolu oluşuyla artık moda olan "kapalı kafiye" (*trobar clus*)[235] çoğunlukla, aşağı ve eğitimsiz sınıfları toplumun üst tabakalarının aldığı estetik hazdan dışlama ve üst sınıfların kendini soytarı ve histrio'lar[236] sürüsünden ayırma aracından başka bir şey değildir. Bir sanatçının zor ve çetrefilli olandan, gizli anlamların estetik cazibesinden, abartılı çağrışımlardan, tutarsız ve coşkulu kompozisyonlardan, ne anlama geldiği bir süreliğine muğlak kalan, hatta hiçbir zaman tamamen anlaşılmayan sembollerden, akılda tutması zor müzikten, "başladığında nasıl biteceği kestirilemeyen melodilerden", başka bir deyişle tüm gizli cennet ve memnuniyetlerin özel çekiciliğinden aldığı hazzı açıklayan az çok açık bir toplumsal ayrışma isteğidir. Bütün Provençau şairleri içinde en kapalı ve karmaşık olanları –Dante en yüksek payeyi Arnaut Daniel'e verir– göz önünde bulundurulursa, troubadour'lar ile onların öğrencilerinin temsil ettiği entelektüel aristokrasiye ait bu özelliğin önemi konusunda bir tahmin yürütülebilir.[237]

Alt sınıftan gelmesine rağmen pleb minstrel, şövalye şairle olan mesleki birlikteliğinin muazzam avantajlarından faydalanıyordu. Yoksa bireyselliğini ve kişisel duygularını herkesin önünde ifade etmesine ya da başka bir deyişle epik şiirden lirik şiire yönelmesine asla izin verilmezdi. Bu şiirsel öznelciliği, bu kişisel itiraflar şiirini, şairin kendi duygularının egosantrik çözümlemelerini ancak şairin yeni toplumsal konumu mümkün kılabilirdi. Sadece şövalyeyle aynı toplumsal konumu paylaştığı için, bir kez daha eser sahipliği ve mülkiyet hakkını talep edebilirdi. Daha yüksek toplumsal tabakaya mensup kişiler şairlik mesleğini icra etmiyor olsalardı, şiirlerde şairin kendinden bahsetme modası da bu kadar kolay yerleşmezdi. Marcabru, kırk üç şiirinden yirmisinde, Arnaut Daniel hemen hemen bütün şiirlerinde kendinden söz eder.[238]

---

235 Provençau. "Kapalı form".

236 Latince "kötü oyuncu".

237 BÉDIER-HAZARD: *Hist de la Litt. Franç.* (*Fransız Edebiyatı Tarihi*), I, 1923, s. 46.

238 E. WECHSSLER: *Das Kulturproblem* (*Minnesang Kültürel Sorunu*), s. 93

Artık yine her sarayda karşılaştığımız ve aslında en mütevazı sarayın bile demirbaşı olan minstrel'ler hitabet ustalarıydılar. Şarkı söylüyor ve ezberden şiir okuyorlardı. Ezbere okudukları bu şiirler kendi eserleri miydi? Ataları olan pandomimciler gibi muhtemelen başlarda doğaçlama yapıyorlardı. 12. yüzyılın ortalarına kadar şair ve ozan şüphesiz aynı kişiydi, ama görünüşe göre sonradan bir uzmanlaşma oldu ve anlaşılan en azından bazı minstrel'ler sadece diğerlerinin seslendirdikleri eserleri üretmekle yetindiler. Belli ki aristokrat ya da prens şairler minstrel'lerin öğrencileriydiler. Bu minstreller deneyimli profesyoneller olarak teknik zorluklara çözüm bulmada onlara yardımcı oluyorlardı. Soylu olmayan ozanlar ise önceden beri aristokrat amatörlerin hizmetkârlarıydılar. Kuşkusuz, fakir düşmüş şövalye şairler de amatör sanatçı olan büyük lordlarla sonradan benzer bir tür hizmet ilişkisi içine girdi. Hatta bazen başarılı profesyonel şairler bile daha fakir minstrel'lerin hizmetinden faydalandı. Özellikle zengin amatörler ve daha tanınmış troubadour'lar kendi şiirlerini okumuyor, bunları tuttukları minstrel'lere okutturuyorlardı.[239] Böylece, soylu troubadour ile sıradan minstrel arasındaki toplumsal mesafeyi –en azından başlangıçta– şiddetle vurgulayan, kayda değer biçimde sanatsal bir iş bölümü ortaya çıktı. Ancak bu mesafe yavaş yavaş ortadan kalktı ve sonunda eşitlenme süreci sırasında –özellikle Kuzey Fransa'da– artık ezberden seslendirilmek için şiir yazmayıp okunmak için kitaplar yazan, modern çağın yazarına çok benzer türde bir şair yarattı. Eski kahramanlık ezgileri şarkı olarak söyleniyordu; *chansons de geste* ezberden, erken tarihli saray epikleri de muhtemelen aynı şekilde yüksek sesle okunuyordu. Şimdi ise aşk ve macera romansları, leydilerin oturup kendi kendilerine okuyacakları bir şey olarak üretilir. Okuyucu kitlesinin oluşumunda kadınların baskın bir rol oynadıkları bu değişim, Batı edebiyatının tarihindeki en önemli değişim olarak adlandırılmıştır.[240] Fakat sanatsal bir deneyim olarak okuma eyleminde gerçekleşmiş değişim de ilerisi için eşit şekilde

239 EDMOND FARAL: *Les Jongleurs en France au Moyen Âge* (*Orta Çağ Fransası'nda Jonglörler*), 1910, s. 73–74.

240 ALBERT THIBAUDET: *Le Liseur des Romans* (*Roman Okuyucuları*), 1925, s. xi.

önemlidir. Şiir ancak kişinin tek başına oturup okuyabildiği bir şeye dönüştüğünde bir hobi, alışkanlık, gündelik bir ihtiyaç hâline gelir. Ancak bu şekilde "edebiyat"a, artık yalnız yaşamın ciddi anlarıyla ya da özel kutlamalarla sınırlı olmayıp kişi zaman öldürmek istediğinde yöneldiği bir eğlenceye dönüşür. Böylece şiir eski gizemli doğasının son kalıntılarını da kaybeder ve salt "kurmaca"ya, ikna etme iddiasında olmaksızın estetik ilgi uyandırabilen saf yaratıcılığa dönüşür. Chrétien de Troyes'nın, inanmak bir yana, Keltik sagaların etrafında döndüğü gizemlere dair ufacık bir imada bile bulunmayan bir şair olarak nitelendirilmesinin sebebi budur. Düzenli okuma eylemi, huşu içindeki dinleyiciyi kayıtsız okuyucuya dönüştürdü, ama aynı zamanda deneyimli sanat erbabına da dönüştürmüş olabilir. Böylece sanat erbabının evrimi nihayet ortak bir ilgi alanına sahip dinleyiciler ile okuyucuları, "okur kitlesi" diye adlandırılan bir grupta birleştirir. Bu kitlenin iştahı, başka şeylerin yanı sıra, çağın modasına uymak için yazılmış, oldukça kısa ömürlü bir edebiyatın doğuşuna da yol açar. Saray aşkı romansları bu edebiyatın ilk örnekleridir.

Okumak artık, ezberden ya da sesli okuma için uygun olan eski tekniğe kıyasla tamamen farklı bir teknik gerektirir. Şimdiye değin bilinmeyen yepyeni etkilerin elde edilmesini talep eder ve bunları mümkün kılar. Söylenmesi ya da ezberden okunması amaçlanmış bir eser, esasen basit bir yan yana koyma ilkesine göre oluşturulur. Kendi içlerinde az çok bir bütünlük sergileyen münferit şarkılardan, bölüm ya da strofilerden[241] meydana gelir. Ezberden okuma herhangi bir anda bölünebilir ve bazı kısımlar atlanırsa eserin tamamının bırakacağı etki ciddi şekilde bozulmaz. Böyle bir eserde bütünlük yalnız biçimsel yapıyla değil, eserin geneline hâkim olan havayla kazanılır. "Chanson de Roland"ınki böyle bir yapıdır.[242] Öte yandan Chrétien de Troyes özel gerilim etkisini geciktirme, konudan sapma ve sürprizler yoluyla elde eder. Bu da tek başına belli bir bölümün değil, çeşitli bölümlerin birbiriyle olan ilişkisinden, bunların sıralanışından,

---

241 Antik Yunan tragedyasında bir uzun şiir türünün ilk kısmı. (ç.n.)

242 KARL VOSSLER: *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung* (*Dil Devrimi Aynasından Fransız Kültürü*), 1921, 3. Baskı, s. 59.

kendi aralarında oluşturdukları zıtlıktan kaynaklanır. Saray aşk ve macera romanslarının şairi onun bu yöntemini, daha önce de değinildiği üzere[243] sadece bu okuyucu kitlesini tatmin etmek "Chanson de Roland"ın dinleyicilerini tatmin etmekten daha zor olduğu için benimsemez. Romanslarını okuyucular için yazdığı ve bu nedenle –kısa süren ve aniden bölünmeye meyilli– ezberden okumada elde edilmesi imkânsız etkileri üretebileceği, üretmek zorunda olduğu için de benimser. Okunmak için yazılmış bu romanslar yalnızca Batı Avrupa'nın ilk romantik aşk hikâyeleri; aşkın her şeye üstün geldiği, şiirselliğin her şeyi kuşattığı ve şairin duyarlılığının kalitenin baş ölçütü sayıldığı ilk şiirler oldukları için değil, tiyatro eleştirisinin herkesçe malum kavramını duruma uyarlamak gerekirse ilk "récits bien faits"[244] oldukları için de modern edebiyatın önünü açarlar.

Şövalye troubadour ile halk minstrel'i çağının gelişim süreci, önce bu iki farklı toplumsal türün belli ölçüde birbirine benzemesini sağlar. Ama sonradan, 13. yüzyılın sonuna doğru, ikisi arasındaki farklılığı tekrar belirginleştirir. Bu durum, bir yanda dar anlamıyla sabit ve maaşlı *menestrel* ya da saray şairi, diğer yanda feleğin sillesini yiyerek sahipsiz bir *jongleur*'e[245] dönüşmüş bir ozan türünün varlığıyla sonuçlanır. Saraylar şair ve ozanları tutup onlara düzenli bir resmi mevki vermeye başlar başlamaz, gezgin minstrel üst sınıfların adetlerini bırakıp şövalyeler döneminin başlangıcındaki toplumsal yükselişinden önceki gibi kendini toplumun alt sınıfına adar.[246] Öte yandan ücretli saray şairleri ise aksine bütün ufak tefek gösterişçilikleri ve gelecek yılların hümanistlerinde göreceğimiz gururlarıyla kasten gerçek edebiyatçılara dönüşürler. Artık yüce lordun lütfu ve cömertliğinden yararlanmak onlara yetmez, hamilerinin eğitmenleri de olmak

243 Ibid.

244 Fransızca "iyi yazılmış hikâyeler". (ç.n.)

245 Fransızca "jonglör". Orta Çağ Fransası'nda şarkı, müzik ve cambazlıkla uğraşan kişi. Aynı zamanda gezgin şair de olduğu için günümüzdeki jonglörle (hokkabaz) karıştırılmamalıdır. Metin içinde "jonglör" terimi, "gezgin şair" anlamıyla kullanılmıştır. (ç.n.)

246 EMILE FREYMOND: *Jongleurs et Ménestrels* (*Jonglörler ve Minstrel'ler*), 1883, s. 48.

isterler.[247] Prensler de bundan böyle onları yalnız misafirlerini eğlendirmek için değil; refakatçileri, sırdaşları ve danışmanları olarak da tutarlar. Bu şairler aslında "menestrel" unvanlarının da gösterdiği üzere hizmetkâr[248] konumundadırlar. Ancak eski günlerin uşaklarına kıyasla onlara çok daha büyük saygı gösterilir. Beğeni, saray terbiyesi ve şövalye onuruna ilişkin her türlü meselede en yetkili kişi olarak görülürler.[249] Rönesans şair ve hümanistlerinin gerçek öncüleridirler ya da en azından rakipleri olan, Burckhardt'ın bütün başarıyı onlara mal etmeye meyilli olduğu, gezgin âlimlerden (*vagantes*) hiç de geri kalmazlar.[250]

Vagans, şarkılar söyleyerek ya da şiirler okuyarak dolaşan din adamı ya da âlim, kaçak bir rahip ya da okulu bırakmış bir öğrencidir; yani bir déclassé ve bohemdir. Kent burjuvalarını ve profesyonel şövalyeleri ortaya çıkarmış aynı ekonomik devrimin bir ürünü, aynı toplumsal hareketin bir işaretidir. Fakat daha şimdiden modern entelijansiyadaki toplumsal huzursuzluğun önemli belirtilerini göstermektedir. Kilise'ye ya da ayrıcalıklı sınıflara karşı kesinlikle saygısı yoktur. Prensipte tüm gelenek ve adetlere karşı duran bir isyankâr ve özgürlük yanlısıdır. Esasında altüst olmuş toplumsal dengenin bir kurbanıdır. Halk kitlelerinin bütün yaşamlarını yönlendirmiş toplumsal grupları bırakarak, daha az koruma sundukları hâlde daha çok özgürlük vaat eden, daha serbest örgütlenmiş gruplara geçtikleri zamanlara özgü bir geçiş fenomenidir. Kentlerin ve kentlerdeki nüfus yoğunluğunun canlanmasıyla birlikte, en önemlisi de üniversitelerin ortaya çıkışıyla yeni bir toplumsal fenomen meydana gelmişti: Bilim insanı proleteryası.[251] Ruhban sınıfının bir kısmı toplumsal güvencesini

247 JOSEPH BÉDIER: *Les Fabliaux* (*Fabliau*), 1925, 4. Baskı, s. 418, 421.

248 Yazar kelimenin kökenine gönderme yapmaktadır. Latince *minister* kelimesi "hizmetkâr" anlamına gelir. (ç.n.)

249 E. FARAL, op. cit., s. 114.

250 HOLM SUESSMILCH: *Die Lateinische Vagantenpoesie des 12. und 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung* (*Kültürel Bir Fenomen Olarak 12. ve 13. Yüzyıllardaki Başıboş Gezginlere Ait Latin Şiiri*), 1917, s. 16. Wolfgang Stammler'in *Mitteilungen aus der Hist. Lit.*'deki (1920, vol. 48, s. 85 ve devamı) eleştirisi ile GEORG V. BELOW: *Ueber Hist. Periodisierung* (*Tarihsel Dönemselleştirme Üzerine*), 1925, s. 33 ile karşılaştırınız.

251 *Carmina Burana*, (Ed.) Alfons Hilka ve Otto Schumann, II, 1930, s. 82.

kaybetmişti. Kilise önceleri, piskoposluk ve manastır okullarındaki tüm öğrencilerin sorumluluğunu üstleniyordu. Ama sonra, kişisel özgürlüklerin ve toplumsal sınıf basamaklarında yükselme tutkusunun bir sonucu olarak okullar ve üniversiteler fakir gençlerle dolup taşmaya başladı. Kilise hepsine bir yer bulmaya istekli değildi. Çoğu okulunu bile bitirememiş bu genç insanlar, genelde dilenci ya da meddah olarak gezgin bir hayat sürüyorlardı. Şiirlerindeki küstahlık ve garezle, onlar için hiçbir şey yapmamış bir toplumdan öç almaya her daim hazır olmalarından daha doğal bir şey olamazdı.

Vagans'lar Latince yazıyorlardı. Dünyevi lordları değil, ruhani lordları eğlendiren kimselerdi. Ama öte yandan gezgin bir âlim ile gezgin bir minstrel'in yaşantısı birbirinden çok farklı değildi. Eğitim bakımından aralarında çoğu kişinin düşündüğü kadar büyük bir fark da yoktu. Sonuçta cübbelerini çıkarmış bu din adamları ve şımarık öğrenciler, en az pandomimciler ve jonglörler kadar yarı cahildi.[252] Yine de eserleri, en azından genel olarak, belli bir toplumsal sınıf için nitelikli şiirlerdi ve görece küçük ve iyi eğitimli bir kitleye hitap ediyordu. Bu *vagans*'lar, çoğunlukla bir grup laik insanı vulgar şiirlerle eğlendirmek mecburiyetinde de olsalar, sıradan minstrel'lerle aralarına kesin bir mesafe koyuyorlardı.[253]

Vagantes'in şiirlerini üniversitelerde yazılmış şiirden kesin biçimde ayırmak her zaman kolay olmaz.[254] Orta Çağ Latincesiyle yazılmış bir dizi aşk şiiri, aslında öğrenci şiirleridir. Yine bunların bazıları normal bir eğitimin parçası olmaları için üretilmeleri bakımından üniversite şiiridir. En ateşli şarkıların pek çoğu sadece okul ödevi olarak yazılmıştır. Dolayısıyla bunların ardında ilk elden deneyimlerin yatması mümkün değildir. Fakat Orta Çağ Latincesiyle yazılmış şiirler bununla da kalmaz. Aşk şarkıları olmasa bile, içki sofrası şarkılarının en azından bir kısmının

---

252 J. BÉDIER: *Les Fabliaux* (*Fabliau*), s. 395.

253 HENNIG BRINKMANN: "Werden und Wesen der Vaganten" ("Gezgin Ozanların Kökeni ve Temeli"), *Preussische Jahrbuecher*, 1924, s. 195.

254 Devamı için HILKA-SCHUMANN: *Carmina Burana*, II, s. 84-85 ile karşılaştırınız.

manastırlarda ortaya çıkmış olması kuvvetle muhtemeldir. Yine "Concilium in Monte Romarici" ya da "De Phyllide et Flora" gibi şiirler daha çok yüksek mevkiden din adamlarına atfedilir. Aslında Orta Çağ Latincesiyle yazılmış seküler şiir, muhtemelen her mevkiden din adamının el attığı bir şeydir.

Vagans'ların aşk şiirleri troubadour'larınkinden, kadınlardan sevgiyle değil, horgörüyle bahsetmeleri ve bedensel aşk hakkında hemen hemen kaba bir doğrudanlıkla konuşmaları bakımından ayrılır. Bu yalnızca *vagantes*'in geleneksel anlamda saygıdeğer olan her şeye yaklaşırken gösterdiği saygısızlığın başka bir belirtisidir. Fakat bu zannedildiği gibi, büyük ihtimalle hiç deneyimlemedikleri bir cinsellikten intikam alma çabası değildir. Goliardus[255] şiirlerinde de kadın fabliau'da olduğu gibi merhametsiz bir ışık altında karşımıza çıkar. Tesadüf eseri olamayacak bu benzerlik bizi, *vagantes*'in bütün bu feminizm ve romantizm karşıtı edebiyatın yaratımına doğrudan katkıda bulunduğu sonucuna götürür. Her hâlükârda, fabliau'nün sivri dilinden ne keşiş ne şövalye, ne burjuva ne köylü, tek bir sınıfın bile kaçmaması bu sonucu destekler. Gezgin âlimin burjuvaziyi eğlendirdiği de olur; hatta bazen yönetici sınıfa karşı verdiği gerilla savaşında ona müttefik gözüyle bakar, ama yine de onu da hor görür. Saygısız tabiatına, biçemsel savrukluğuna ve inceliksiz natüralizmine rağmen fabliau'yu tam bir halk edebiyatı olarak değerlendirmek ya da özellikle burjuva kitle için yazıldığına inanmak çok yanlış olur. Fabliau yazarları kuşkusuz şövalye değil, burjuvadır ve yazılarına hâkim olan –yalnılsamalardan ve romantizmden yoksun, rasyonel ve ironik– ruh hâli de burjuvaziye özgüdür. Ama tıpkı burjuva kitlenin orta sınıf yaşantısıyla ilgili pek çok hikâyeyle birlikte şövalye romanslarından da keyif alması gibi, aristokrasi de saray şairlerinin kahramanlık romanslarının yanı sıra minstrel'lerin edepsiz hikâyelerini de dinlemeyi sever. Fabliau, kahramanlık ezgilerinin savaşçı aristokrasi sınıfına ya da aşk romanslarının saraylı–şövalye sınıfına özgü bir edebiyat olması gibi bir burjuvazi edebiyatı değildir. Ne olursa olsun burjuvaziyi mesafeli ve eleştirel bir ruh

255 12. ve 13. yüzyıllarda Avrupa'da satirik şiir yazan bir grup genç din adamı. (ç.n.)

hâliyle temsil eder ve dile getirdiği bu burjuva eleştirisi ona toplumun üst katmanlarının kapılarını açar. Elbette aristokrasinin burjuva çevrelerinin hafif edebiyatından hoşlanması, bu edebiyatı sarayın şövalye romanslarıyla aynı kefeye koyduğu anlamına gelmez. Aristokrasi maskaralardan, gezgin ozan ve eğitmenlerden nasıl keyif alıyorsa, bu hikâyelerden de öyle keyif alır.

Geç Orta Çağ'da şiir de, okuyucu kitlesiyle birlikte şair de gittikçe burjuvalaşır. Ancak Orta Çağ devam ettiği sürece –burjuva zihniyetine sahip Meister–saenger[256] dışında– yeni bir tür ortaya çıkmaz, sadece eski türlerin çeşitlemeleri görülür. Bu çeşitli türlerin soyağacı bir sonraki sayfada gösterildiği gibidir.

9.
GOTİK SANATIN DÜALİZMİ

Gotik Çağ'ın ruhani hareketliliğinin izleri, şairlerin eserlerine kıyasla görsel sanatlar alanındaki eserlerde genelde daha iyi takip edilebilir. Görsel sanatların icrası az çok bölünmez bir meslek grubunun elinde kalmaya devam etti. Böylece adeta kesintisiz bir gelişim ortaya koydu. Oysa şiir üretimi bir toplumsal kademeden diğerine adeta kayarak çoğunlukla süreksiz olan bir dizi sıçrama ya da safhalar hâlinde gelişti. Bu yeni ve dengesiz toplumdaki baskın unsur olan burjuva ruhu, şiire kıyasla plastik sanatlarda kendini daha hızlı ve daha eksiksiz biçimde dayattı. Şiirde yalnızca kitlesel üretimin sınırında duran birkaç tür, burjuvazinin tipik yaşantısına özgü dünyevi ve gerçekçi hazları doğrudan yansıtır. Oysa bu burjuva ruhu, plastik sanatların tamamına, hemen hemen bütün formlarıyla nüfuz eder. Avrupa ruh hâlinin Tanrı'nın Krallığından Doğaya, sonsuza dek giden şeylerden yakın çevreye, mahşeri eskatolojik gizemlerden dünyevi alemin daha zararsız sırlarına olan muazzam geçişi, çağın karakteristik şiiriyle karşılaştırıldığında plastik sanatlarda daha çarpıcı bir formda sergilenmektedir. Görsel sanatlarda sanatçının ilgisinin ağırbaşlı sem-

[256] Almanca "usta ozanlar". 15. ve 16. yüzyıllarda burjuvaziden gelen şair ve ozanlar. Şiir ve ezgilerinin kökeninde Orta Çağ *minnesang*'ları vardır. (ç.n.)

boller ve metafizik bağlantılardan anlık deneyimin, akla uygun ve tekil olanın betimlenmesine kaymak üzere olduğu daha başında bellidir. Antik dünyanın bitiminden sonra bütün anlam ve önemini yitirmiş canlı yaşamı bir kez daha onurlandırılır ve bundan böyle deneyimlenen gerçeklikteki tekil varlıklar, doğaüstü ve uhrevi bir mazeret gerektirmeksizin sanatın konusu hâline gelir.

Hiçbir şey bu gelişimi Aziz Tommaso'nun sözlerinden daha iyi bir örnekleyemez: "Her şey Tanrı'nın hoşuna gider, çünkü her şey O'nun varlığıyla uyumludur." Bu sözler, natüralizmin teolojik gerekçelendirilmesinin eksiksiz bir özetidir. Gerçek ama fani ve yüzeysel olan her şeyin Tanrı'yla dolaysız bir ilişkisi vardır. Her şey kendince ilahi doğayı yansıtır, dolayısıyla her şeyin sanat için de bir değeri ve anlamı vardır. Gerçi şimdilik canlılar ancak Tanrı'nın tezahürleri olarak dikkat çeker ve bir hiyerarşi içerisinde, Tanrı'ya katılımlarının derecesine göre sıralanırlar. Yine de, ne kadar aşağılarda yer alırsa alsın, hiçbir varlık sınıfının önemden ve tanrısallığın ışığından yoksun olmadığı ve bu yüzden hepsinin sanatsal bakımdan ele alınmaya değer olduğu fikri, yeni bir dönemi işaret eder. Bu doğrultuda sanatta da, dünyadan tamamen bağımsız bir Tanrı kavramı yerini, yaratılmış varlıklarda yaşayan ilahi bir güç anlayışına bırakır. "Dışarıdan harekete geçiren" Tanrı, erken dönem feodalizminin aristokratik dünya görüşüne karşılık geliyordu. Hemen şimdi hazır bulunan ve doğadaki her türlü düzenin içinde yaşayan Tanrı ise sınıf atlamanın hepten olasılık dışı olmadığı, daha özgür bir dünya görüşüne tekabül eder. Varlıkların metafizik hiyerarşisi hâlâ sınıfların üstüne inşa edilmiş bir toplumu yansıtır. Fakat çağın liberalizmi daha şimdiden, en alt kademedeki varlıkların bile kendince vazgeçilmez olduğu anlayışında sesini duyurmaktadır. Eskiden toplumsal sınıfları aşılamaz bir uçurum birbirinden ayırırdı. Şimdi ise bu sınıflar birbiriyle iletişim hâlindedir. Buna uygun biçimde, sanatın konusu olarak dünya da sürekli ama dikkatle kademelendirilmiş bir gerçeklik şeklinde temsil edilir.

Yüksek Orta Çağ'daki natüralizmin, gerçekliğin tamamını duyularla edinîlmiş izlenimlerin toplamına indirgeyen türde bir natüralizm olmadığı apaçık ortadadır. Ne burjuva hayat anlayışı

tamamen feodal yönetim formlarının yerini almıştır, ne de Kilise'nin manevi despotizminden özgür ve kısıtlanmamış bir seküler kültüre doğru radikal bir değişim olmuştur. Diğer kültürel alanlarda olduğu gibi sanatta da karşılaştığımız şey sadece özgürlük ve baskı arasında belli bir dengedir. Bütün şövalyeliğe içsel bir çelişkinin nüfuz etmesi gibi; dönemin tüm dinî yaşantısının dogma ile tefekkür, Kilise öğretileri ile laik dindarlık, ortodoksluk ve öznelcilik arasında gidip gelmesi gibi, Gotik dönem natüralizmi de aslında dünyayı olumlayan dürtüler ile dünyayı inkâr eden dürtüler arasındaki kararsız bir denge hâlidir. Aynı içsel çelişki ve dinsel kutuplaşma bütün bu toplumsal, dinî ve sanatsal karşıtlıklarda kendini belli eder.

Bu düalizmin en çarpıcı tezahürü, Gotik şiir ve sanattaki özgün doğa anlayışıdır. Doğa artık, Yahudilerin ve Hıristiyanların görünmez ruhani efendisi ve yaratıcısı olarak Tanrı anlayışına sahip Erken Orta Çağ'a göründüğü gibi –ki o zamanlar öyle görünmeye de mahkûmdu– suskun ve ruhtan yoksun bir maddi dünya değildir. O dönem Tanrı'nın mutlak aşkınsallığına inanç, ister istemez doğanın değersizleştirilmesini –tıpkı şimdilerde hüküm süren panteizmin ona eski itibarını geri vermesi gibi– gerektiriyordu. Fransisken hareketinden önce insan yalnız hemcinsini "biraderi" sayıyordu, Fransiskenlerden sonra ise her canlıyı biraderi olarak görmeye başladı.[257] Bu yeni sevgi anlayışı da çağın liberal eğilimiyle uyum içindedir. İnsan doğayı artık yalnızca doğaüstü gerçeklikle benzerlikler kurmak için değil, kendi kişiliğinin izlerini ve duygularının yansımalarını bulmak için de araştırır.[258] Çiçekli bir çayır, buz kaplı bir nehir, bahar ve güz, sabah ve akşam insan ruhunun kutsal yolculuğunda durak yerleri olarak görülür. Fakat bu örtüşme hissine rağmen, doğada tekil olanı gören bir göz henüz ortaya çıkmamıştır. Doğadan alınan imgeler hazırdır ve son derece geleneckseldir. Hâlâ kişisel çeşitlilik ve samimi bir şeyler ister.[259] Aşk şarkılarında karşımıza tekrar tekrar bahar ve kış man-

---

257 MAX SCHELER: *Wesen und Formen der Sympathie* (*Sevginin Oluşumu ve Biçimleri*), 1923, s. 99–100.

258 W. GANZENMUELLER, op. cit., s. 225.

259 ALFRED BIESE: *Die Entwicklung des Naturgefuehls im Mittelalter und in der Neuzeit* (*Orta Çağ'da

zaralarıyla ilgili beylik betimlemeler çıkar ve sonunda içi boş geleneksel reçetelere indirgenir. Bununla birlikte doğanın başlı başına bir ilgi konusu hâline gelip tek başına betimlemeye değer bir şey olarak görülmesi kayda değerdir. İşin aslı, insanın doğanın tekil özelliklerini keşfedebilmesi için önce gözlerini açması gerekir.

Gotik natüralizm, insan figürü formunda bu manzara betimlemelerinden çok daha ısrarcı ve açık bir şekilde kendini ortaya koyar. Bu alanda her yerde tamamen yeni ve Romanesk'in stereotipleştiren soyutlamasına radikal biçimde zıt bir sanat anlayışıyla karşılaşırız. İlgi artık –daha Rheims'taki kral heykelleri ile Naumburg'daki kurucu portreleri bile yapılmadan önce– bütünüyle tekil ve karakteristik olan üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu portrelerdeki canlılık, enerji ve doğrudanlık Chartres'ın batı portalındaki figürlerde zaten kısmen mevcuttu.[260] Bu figürler de öyle doğru betimlenmişlerdir ki, canlı modelden çalışıldıklarına kesin gözüyle bakarız. Sanatçı bu köylüye benzeyen, çıkık elmacık kemikli, geniş ve yayvan bir burun ile çekik gözlere sahip sevecen, yaşlı adamı şahsen tanıyor olmalıdır. Dikkat çekici olan şey, her ne kadar hâlâ eski arkaik hantallığın ve ağırlığın izlerini taşıyor, sonraki yılların şövalyeliğe özgü canlılığını henüz göstermiyor olsalar da, bu figürlerin şaşırtıcı biçimde kişilikle dolu oluşlarıdır. Bireysellik anlayışı belli ki yeni dinamiğin ilk belirtilerinden biridir. İnsan ırkını yalnızca kendi bütünlüğü ve homojenliği içinde düşünmüş, insanları bir tek lanetlenenler ve kurtarılanlar olarak birbirinden ayıran, diğer tüm bireysel farklılıkları tamamıyla gereksiz gören bir sanatın şimdi birdenbire, her bir figürdeki biricikliği yakalayıp vurgulamaya çalışan bambaşka bir yaklaşım benimsemesi hayret vericidir.[261] Aniden gündelik yaşamdaki sıradan şeylere dair bir kavrayışın uyanması; insanların bir anda tekrar gözlem yapmaya, nesneleri "doğru" görmeye, tesadüfi ve eğlencelik olandan tekrar zevk almaya başlamaları ne kadar da şaşırtıcıdır. Bu üslup deği-

---

ve Günümüzde Doğa Anlayışının Gelişimi), 1888, s. 116.

260 WILHELM VOEGE: "Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200" ("1200'lerdeki Doğa Bilimleri Çalışmalarında Çığır Açanlar"), *Zschr. f. bild. Kunst*, N. F., XXV, 1914, s. 193 ve devamı.

261 HENRI FOCILLON: "Origines Monumentales du Portrait Français" ("Fransız Resminin Anıtsal Kökenleri"), *Mélanges Offerts à M. Nicolas Jorga*, 1933, s. 271.

şikliğinin geniş kapsamlı yapısı, Dante gibi bir idealistte bile, en üstün şiirsel niteliğin kaynağı olan küçük karakteristik ayrıntıları seçebilmede kendini gösterir.

Peki gerçekte ne olmuştur? Temel değişim, Erken Orta Çağ'ın doğrudan deneyimlenen gerçekliğin ve duyuların onayladığı her şeyin tüm taklitlerini reddetmiş tek taraflı dinî sanatının yerini yeni bir sanata bırakmasıdır. Doğaüstü, ideal ve ilahi konularda bile, ifade şeklinin geçerliliğini, doğal ve akla uygun gerçeklikle tamamen uyumlu olmasına bağlayan bir sanattır bu. Böylece Ruh ve Doğa arasındaki bütün ilişki değişir. Doğa, artık Ruhun yokluğundan ziyade, kendi tinsel saydamlığıyla, ruhani olanı yansıtma gücüyle bir tutulur. Ama daha kendi tinselliğini kazanmamıştır. Bu tür bir dönüşüm, ancak hakikat anlayışının kendisindeki bir değişimden sonra meydana gelebilir. Hakikat anlayışı, eski tek taraflılığı yerine, şimdi ikili bir bakış açısı benimsemiştir. Başka bir deyişle bu anlayış ancak insanlar hakikatin iki farklı şekli olduğunu fark ettikten, daha doğrusu iki farklı türde hakikat olduğunu keşfetttikten sonra ortaya çıkabilmiştir. Böylece, sanatsal bakımdan doğru temsil edilmeleri isteniyorsa varlıkların doğru betimlenmeleri gerektiği fikri, duyularla elde edilen deneyimin özel koşullarına boyun eğmiştir. Yani temsilin sanatsal ve ideal değeri birbirinden hayli farklı olabilir. Değerler arasındaki ilişkiye yönelik bu yeni fikir Erken Orta Çağ'a tamamen yabancıydı ve çağın meşhur felsefi öğretisi "hakikatin düalitesi"nin artık sanata da uygulandığı anlamına geliyordu. Eski feodal geleneklerden kopuş ile insan aklının yavaş yavaş Kilise'den uzaklaşarak özgürleşmesi sonucu gerçekleşmiş zihinsel bölünme, başka hiçbir yerde bu öğretide olduğundan daha çarpıcı biçimde ifade edilmemiştir. Öyle ki, daha erken bir dönemde gerçekleşmiş olsa o çağın gözüne korkunç görünürdü. Sarsılmaz bir inanca sahip bir çağ için iki farklı algı türü ile hakikatin iki farklı kaynağı olması gerektiği fikrinden daha akılalmaz ne olabilir? İnanç ve bilgi, otorite ve akıl, teoloji ve felsefe birbirine *zıt* görülür. Peki ya bunların her biri kendi içinde hakikatin bir türünü yansıtıyorsa? Öğreti, tehlikelerle dolu bir yolu işaret eder. Fakat bu, kayıtsız şartsız inançtan hâlihazırda hoşnut olmayan bir çağ için tek çıkış yoludur. Gerçi

bu, bilimin ruhunu henüz derinden özümsememiş, inancını bilime ya da bilimi inancına kurban etmeye gönlü olmayan, dolayısıyla ikisinin bir sentezi olmadıkça kültürünü bunların üstüne inşa edemeyecek bir çağdır.

Gotik dönemin idealizmi aynı zamanda, kökleri doğaüstü bir dünyadaki ruhani ve ideal figürleri ampirik olarak da doğru betimlemeye çalışan bir natüralizmdi. Bu natüralizmde sanat, çağın felsefi idealizmiyle uyum içindeydi. Bu felsefi idealizme göre, kavramlar tikel varlıklardan bağımsız değildi. Onlarla ilişkileri bakımından içkindiler. Böylece hem kavramların hem tikellerin gerçekliği onaylanmış oluyordu. Konuyu o dönemki tartışmanın terminolojisine çevirecek olursak bu, tümellerin duyuların sağladığı verilerde mevcut olduğu ve onlardan ayrı nesnel bir varoluşa sahip olmadığı anlamına geliyordu. Felsefe tarihinde verilen ismiyle bu ılımlı nominalizm öğretisi, hâlâ bütünüyle idealist ve doğaüstücü bir dünya görüşüne dayanıyordu. Ama yine de, kavramların her türlü nesnel varoluşunu reddeden sonraki aşırı nominalizme kıyasla mutlak idealizmden (diğer bir deyişle tartışmadaki "realizm"den) daha çok uzaklaşmıştı ve sadece tekil, somut, tekrar etmeyen biricik duyusal deneyimlerin kesin gerçekliğe sahip olduklarını kabul ediyordu. Hakikat arayışında tekil olanı dikkate almak aslında belirleyici bir adımdı. Çünkü tekil şeylerin var olduğunun zar zor bile olsa farkına varmak ve tekil bir varoluşun gerçek olup olmadığını sorgulamak, bireyciliğin ve göreliğin kapılarını açıp dünyadaki fani ve değişken durumlar karşında kısmen de olsa hakikate bağlılığı işaret etmek demekti.

Tümeller tartışması etrafında dönen mesele, yalnız felsefenin ana sorunu değildi. Felsefedeki temel karşıtlıkların –amprizm ve idealizm, görelik ve mutlakçılık, bireycilik ve evrenselcilik, tarihselcilik, karşı tarihselcilik– farklı şekillerinden başka bir şey olmayan felsefi problemlerin en iyi örneği olmakla da kalmıyordu. Aslında sadece felsefi bir sorun olmanın çok ötesindeydi. Herhangi bir kültür gelişir gelişmez kendini gündeme getiren ve birey manevi bir varlık olduğunun bilincine varır varmaz seçimini yapması istenen o can alıcı soruların somut örneğiydi bu. Kavramların gerçekliğini reddetmeyen, ama onları duyularla

deneyimlenmiş nesnelerden ayrılmaz gören ılımlı nominalizm, bütün Gotik düalizminin –hem dönemin ekonomik ve toplumsal yapısındaki birbiriyle çatışan dürtülerin, hem de sanatındaki idealist ve natüralist unsurlar arasındaki içsel çelişkilerin– anahtarıydı. Nominalizm öğretisi burada Sofist hareketin Antik sanat ve kültür tarihinde oynadığı rolün aynısını oynar. İkisi de kendi döneminin gelenek karşıtı, nispeten liberal bir düşünce yapısına sahip tipik felsefi öğretisidir. İkisi de bir aydınlanma çağı felsefesidir. Çünkü özleri göreli, dolayısıyla değişken ve gelip geçici değerler, şimdiye kadar sonsuz ve evrensel olarak geçerli kabul edilmiş ölçütler olarak ele alınmıştır. Tekil koşullardan bağımsız her türlü "saf" ve mutlak geçerliliği kabul etmeyi reddetmişlerdir.

Realist bir metafiziğin yerini nominalist bir metafiziğin almasıyla Orta Çağ dünya görüşünün felsefi temelinde gerçekleşen değişim, ancak dönemin sosyolojik arka planından bahsederek açıklanabilir. Realizm, temelde demokratik olmayan bir toplum düzeni, sadece en tepedekilerin sayıldığı bir hiyerarşi, hareket özgürlüğüne izin vermeyen Kilise ve feodalitenin sınırları içindeki bireysel ve kapalı yaşantıya baskın çıkmış mutlakçı örgütlenmeler için uygundu. Öte yandan nominalizm, otoriter topluluk biçimlerindeki çözülmeyi ve bireyin kayıtsız şartsız bağlılığını temel almış tek bir basamak yerine sonsuz basamaklı bir sınıflandırma sistemi üzerine inşa edilmiş bir toplumsal yaşamın zaferini yansıtıyordu. Realizm, durağan ve muhafazakâr; nominalizm ise dinamik, liberal ve yenilikçi bir görünümün yansımalarıydı. Her tikelin varoluşta payı olduğunu savunan nominalizm, merdivenin en alt basamağındakilerin bile yükselme şansına sahip oldukları bir yaşam şekline karşılık geliyordu.

Gotik sanatın doğayla olan ilişkisinde görülen düalizm, kompozisyonla ilgili sorunların çözümünde de kendini belli eder. Gotik sanat bir yandan Romanesk kompozisyonun süslemeci ve baskın kümülatif üslubunu bırakarak bunun yerine yoğunlaşma ilkesini temel almış Klasik formlara daha çok benzeyen formlar koyar. Diğer yandan da, Romanesk sanatta hiç değilse süslemeyle sağlanan bütünlüğü parçalayarak çok sayıda kısmi kompozisyon elde eder. Bunların hepsi genelde Klasik uyum ve bütüne bağ-

lılık ilkesine göre inşa edilmiştir. Ama genel olarak bakıldığında konular rastgele toplanmış gibi bir etki bırakırlar. Sahneleri birbirine yalnızca sembolik anlamlarıyla ya da dekoratif şemayla bağlı, ayrı ayrı şeylerin toplamıymış gibi betimleme yerine, kalabalık Romanesk kompozisyonları rahatlama ve belli bir zaman ve mekân içinde ele alma çabaları görülür. Ama buna rağmen Gotik kompozisyon hâlâ toplamacıdır ve bu özelliğiyle Klasik bir eserin mekânsal ve zamansal birliğinden çok uzaktır.

"Süreklilik" temsili ilkesi, yani bir olayın belli aşamalarını sinemada olduğu gibi görme eğilimi ve bu ilkenin bir detay bolluğuyla birlikte "bir şeylere gebe olan ana" üstün gelmeye hazır oluşu... İki temsil biçimi de ilk kez Geç Roma'da karşılaştığımız ve Orta Çağ boyunca hiçbir zaman tamamen ortadan kaybolmamış iki sanatsal yaklaşımın belirtileridir. Bunlardan "süreklilik" ilkesi, birbirini takip eden sahnelerden oluşmuş kompozisyon olarak şimdi bir kez daha ön plana çıkar. Bu ilke, en incelikten yoksun ifadesini Orta Çağ tiyatrosunda bulur. Bu tiyatro değişim ve çeşitliliğe öyle meraklıdır ki, Klasik "tek mekânlı tiyatro"nun (*Einortsdrama*) aksine "hareketli tiyatro" (*Bewegungsdrama*) olarak adlandırılmıştır.[262] Yan yana kurulmuş çok sayıda sahnesiyle, yüzlerce oyuncusu ve genelde günlerce süren performanslarıyla Pasyon oyunları, canlandırılacak her olay için ayrı bir sahneye geçer. Şaşırtıcı olana yönelik doyumsuz sevgisiyle her bölüm üstüne kafa patlatır ve özel dramatik durumlardan ziyade olaylardaki harekete çok daha fazla ilgi gösterir. Orta Çağ'ın bu "canlı film"leri bir bakıma Gotik dönemin –her ne kadar nitelik bakımdan belki de en değersiz yaratımları da olsalar– en karakteristik eserleridir. Bu yeni sanatsal dürtü çoğunlukla katedrallerin tamamlanmadan bırakılmasına ya da –ilk kez Goethe'nin dikkat çektiği üzere– tamamlanmış olsalar bile bir şekilde bizde yarım kalmış, hatta uzun ve sonu gelmez gelişim süreci içerisinde zaten asla tamamlanamazmış hissi yaratmasına yol açar. Sınırsız olana yönelik bu istek, bitmiş olanla yetinememe hâli, aşırı derece naif

262 ARNULF PERGER: *Einortsdrama und Bewegungsdrama* (*Tek Mekânlı Tiyatro ve Hareketli Tiyatro*), 1929.

oluşları nedeniyle Pasyon piyeslerinde daha çok karşımıza çıkar. Orta Çağ denince hemen anlaşılan dinamik yaşam algısı; çözülmekte olan, huzursuz geleneksel duygu ve düşünce biçimleri; değişen ve geçici tikellerin çeşitliliğine yönelik nominalist dönüş, onun "hareketli tiyatrosu"nda mevcuttur.

Çağın muhtelif toplumsal, ekonomik, dinî ve felsefi eğilimlerinde –tüketim ekonomisi ile ticari ekonomi, feodalizm ile burjuvazi, dindeki dışa dönük yaklaşım ile içe dönük yaklaşım, realizm ile nominalizm arasındaki uzlaşmazlık– karşımıza çıkan ve Gotik sanatın doğayla olan tüm ilişkisine ve kompozisyonunun iç yapısına hükmeden düalizm sanatta, özellikle mimarideki rasyonel olan ve olmayan unsurlarda da kendini ortaya koyar. Bu mimarinin karakterini doğal olarak kendi teknolojik düşünce yapısının bakış açısından açıklamaya çalışan 19. yüzyıl, onun rasyonel özelliklerini vurgulamıştı. Gottfried Semper Gotik sanatı "skolastik felsefenin taşın diline dönüştürülmesi" olarak nitelemiş,[263] Viollet-le-Duc ise Gotik sanatta sadece matematik kanunlarının uygulaması ve örneklendirilmesini görmüştü.[264] Aslında ikisi de onu, mantıksız estetik dürtülerin aksine soyut bir gerekliliğin yönlendirdiği bir sanat olarak görüyordu. İkisi de –aslına bakılırsa bütün 19. yüzyıl– bu mimariyi işlevsellikten ilham almış ve sadece teknik açıdan ne gerekliyse, yapısal bakımından ne olasıysa onları yansıtan "ihtiyatlı bir mühendisin sanatı" olarak açıklıyordu. Gotik mimari ilkelerinin hepsinin, özellikle de neşe veren dikeyliğinin, teknik bir yenilik olan kaburgalı tonozdan kaynaklanmış olabileceğine inanılıyordu. Bu mekanik öğreti, yüzyılın rasyonel estetiğine tam oturuyordu. Gerçek bir sanat eserinde bütüne zarar vermeden tek bir ayrıntının bile değiştirilemeyeceği düşünülüyordu. Katı mantığı ve hoşgörüsüz işlevselliğiyle Gotik bir yapıya da, herhangi bir ekleme ya da çıkarma yapıldığında tamamen bozulacak bir sanatsal bütünün ilk örneği gözüyle ba-

263 GOTTFRIED SEMPER: *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Kuensten* (*Mimaride ve Teknik Sanatlarda Üslup*), I, 1860, s. 19.

264 VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire Raisonnée de l'Arch. Franç. du XI au XVIe siècle* (*11. Yüzyıldan 16. Yüzyıla Fransız Mimarisi Sözlüğü*), I, 1865, s. 153.

kılıyordu.[265] Şu an böyle bir öğretinin Gotik mimariye uygulanmış olması bile sıra dışı gelir. Çünkü inşaatlarının karmakarışık geçmişiyle bu mimari, çarpıcı biçimde şunu örnekler: Bir sanat eserinin son hâli, belli bir temel fikre bağlı olduğu kadar şansa da –ya da orijinal plana bakınca şans gibi görünen şeye de– bağlıdır.

Dehio, Gotik'in oluşumundaki asıl yaratıcı olayın çapraz tonoz olduğunu düşünür ve Gotik mimarideki diğer belli formlara bu tek teknik başarının sonuçları gözüyle bakar. Ernst Gall, bu ilişkiyi tersine çeviren ilk kişi oldu. Yeni biçimsel ideal olan dikey kompozisyonu ana etmen olarak, bu fikrin uygulamasını da –hem dönemsel hem sanatsal çözümlemede– tabi ve ikincil bir yan unsur şeklinde sundu.[266] Gotik'in pek çok "teknik başarısı" o kadar da işlevsel bir değere sahip olmadığı için, diğer tarihçiler özellikle kaburga tonozun gerçek bir strüktürel fonksiyonu olmadığı ve aslında hem çapraz tonozun hem de payandaların özünde dekoratif bir amacı olduğu fikrinde ısrarcı bile oldular.[267] Son tahlilde rasyonalizm taraftarları ile karşıtları arasındaki anlaşmazlıktan kaynaklanan bu sorun, Semper ve Riegl arasında genel anlamda üslubun doğuşuyla ilgili çıkan sorunun aynısıdır.[268] Bir taraf sanatsal formu, uygulamaya yönelik mevcut bir göreve ve onun teknik çözümüne dayandırmak için heveslidir. Diğer taraf ise, sanatsal fikrin ancak mevcut teknik kaynaklar kısıtlı olduğunda elde edilebildiği, teknik çözümün bir ölçüde belli bir sanatsal formun araştırılmasının sonucu olduğu pek çok durumun altını çizer. İki taraf da zıt kutuplara gider, ama aynı hataya düşerler. Çünkü Viollet-le-Duc'ün teknisizmi yerinde bir tavırla "Romantik makine bilimi" olarak adlandırılmışsa,[269] sanatçının niyetinin bağımsızlığı

265 "13. yüzyılın başından kalma güzel bir yapıdan (...) tek bir süslemeyi bile kaldıramazsınız", VIOLLET-LE-DUC, op. cit., I, s. 146.

266 ERNST GALL: *Niederrheinische und Normannische Architektur im Zeitalter der Fruehgotik* (*Erken Gotik Dönemde Aşağı Ren ve Norman Mimarisi*), 1915. *Die Got. Baukunst in Frankreich und Deutschland* (*Fransa ve Almanya'da Gotik Mimari*), I, 1925.

267 VICTOR SABOURET: "Les Voûtes Nervurées" ("Kaburgalı Tonozlar"), *Le Génie Civil*, 1928. POL ABRAHAM: *Viollet-le-Duc et le Rationalisme Médiéval* (*Viollet-le-Duc ve Orta Çağ Rasyonalizmi*), 1934, s. 45, 60. H. FOCILLON: *L'Art Occidental* (*Batı Sanatı*), 1938, s. 144, 146.

268 DAGOBERT FREY: *Gotik und Renaissance* (*Gotik ve Rönesans*), 1929, s. 67 ile karşılaştırınız.

269 POL ABRAHAM, op. cit., s. 102.

hususunda Riegl ve Gall'ın estetizminin de Romantik yanılsamacılığın bir ürünü olduğu söylenebilir. Sanat eseri üretiminin hiçbir aşamasında, sanatsal erek ve teknik birbirinden ayrılamaz. İkisi de sürecin farklı yönleridir ve ancak teoride ayırt edilebilir. İkisinden birine bağımsız bir değişkenmiş gibi yaklaşmak, hatalı ve mantık dışı biçimde birini ötekine üstün tutmaktır ve bu "Romantik" bir düşünme şeklidir. Bu iki dürtünün birbiriyle olan gerçek ilişkisi kesinlikle bir yaratım eylemi sırasında bilinçte öznel olarak art arda ortaya çıkan şeyler biçiminde hissedilmez. Çünkü bu ardışıklık sadece "kazara" olamayacak kadar çok sayıda unsurun etkisi altındadır. Tarihsel bakımdan işin aslı şudur: Kaburga tonozun "başta sadece teknik nedenlerden ötürü kullanılmış, taşıdığı sanatsal imkânların sonradan farkına varılmış" olması kuvvetle muhtemeldir.[270] Bununla birlikte, her ne kadar muhtemelen farkında olmasa da, mimar teknik hesaplamalarında belli bir formun hayali tarafından yönlendirildiği için söz konusu formun bu teknik icadın önünü açmış olması da en az onun kadar olasıdır. Bu şartlar altında bilimsel olarak kanıtlanabilir türden bir kesinlik elde edilemez. Yine de bu ilkelerin yaratıcı sanatçının değişen toplumsal çevresiyle ilişkili olduğunu farz edebilir ve biz de birbirleriyle neden uyum içinde ya da çatışma hâlinde olduklarına dair birtakım açıklamalar ileri sürebiliriz. Erken Orta Çağ gibi, toplumsal çatışmadan genel olarak yoksun erken dönemlerde, sanatsal niyet ve teknik arasında radikal bir karşıtlık çoğunlukla yoktur. Sanatsal formlar ve teknik birbiriyle uyumlu kullanılır ve aynı şeyi farklı şekillerde söylerler. Bu etmenlerden biri ötekinden daha akılcı ya da daha akıl dışı değildir. Ama Gotik Çağ gibi, kültürün tamamının uzlaşmazlıklarla bölündüğü dönemlerde, sanattaki tinsel ve maddesel unsurların farklı dillerden konuştuklarına ve burada söz konusu olduğu gibi, tekniğin rasyonel görünürken sanatsal amaçların akıl dışı göründüğü durumlara sık sık rastlanır.

Romanesk kilisenin içi, izleyicinin gözünün dinlenmesine ve tamamen edilgen kalmasına izin veren, bağımsız ve sabit bir

270 PAUL FRANKL: "Meinungen ueber Herkunft und Wesen der Gotik" ("Gotik'in Kökeni ve Esas Nitelikleri Üzerine Düşünceler"), *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft*, (Ed.) Walter Timmling, 1923, s. 21.

mekândır. Gotik kilise ise hemen gözlerimizin önünde yükseliyormuşçasına, gelişim süreci içerisindeymiş gibi görünür. Sonucu değil, süreci yansıtır. Bütün kütlenin bir dizi kuvvete dönüşerek çözülmesi, katı olan her şeyin dağılması, işlevlerin ve tabiiyetin diyalektiği aracılığıyla hareketsiz kalması, bu medcezir, enerjinin dolaşımı ve dönüşümü bizde hemen gözümüzün önünde bir karara varan dramatik bir çatışma izlenimi yaratır. Bu dinamik etki öyle baskındır ki, onun dışında diğer tüm araçlar sadece bu amaca yönelikmiş görünür. Böylece daha önce bahsedilen etki ortaya çıkar: Bu tür bir yapı, yarım bırakıldığında zarar görmez, aksine cazibesi ve gücü artar. Her dinamik üslubun ayırt edici özelliği olan formların tamamlanmamışlığı, kişide bıraktığı huzursuz edici ve sonsuz hareket izlenimini güçlendirir, çünkü tüm sabit denge hâlleri ancak iğreti durur. Bitmemiş, eskiz etkisi yaratan ve yarım kalmış olana yönelik modern tercihin kaynağı burasıdır. Gotik Çağ'dan beri, birkaç kısa ömürlü Klasisist akım hariç bütün büyük sanat eserlerinde tamamlanmamış bir şeyler, içsel ya da dışsal bir bitmemişlik, son sözü söyleme konusunda –ister bilinçli olsun ister bilinçsiz– bir isteksizlik vardır. Her zaman izleyiciye ya da okuyucuya tamamlaması için bir şeyler bırakılır. Modern sanatçı son sözü söylemekten kaçınır, çünkü kelimelerin kifayetsizliğini hisseder. Gotik Çağ'dan önce insanın hiç deneyimlemediği bir histir bu.

Gotik yapı artık yalnızca kendisi hareket hâlinde olan bir kütle değildir. İzleyiciyi de harekete geçirir ve bir haz eylemini belli bir doğrultuya ve aşama aşama elde edilecek bir başarıya sahip bir sürece dönüştürür. Böyle bir yapı herhangi bir bakış açısından bir kerede kavranamaz. Hiçbir köşeden, strüktürün tamamını açığa vuran eksiksiz ve dinlendirici bir görünüm sunmaz. Aksine izleyiciyi bakış açısını sürekli değiştirmeye zorlar ve ancak kendi hareketi, eylemi ve yeniden inşa gücüyle bütünün resmini görmesine izin verir.[271] Erken demokrasi çağında, toplumsal koşulların Gotik dönemin koşullarına benzediği zamanlarda Yunan

[271] LUDWIG COELLEN: *Der Stil in der Bildenden Kunst* (*Güzel Sanatlarda Üsluplar*), 1921, s. 305 ile karşılaştırınız.

sanatı da izleyiciyi buna benzer bir harekete zorlamıştı. Orada da seyircinin sanat eseri karşısında huzur için tefekküre dalmasına izin verilmiyor ve izleyici temsil edilen konunun hareketlerini takip etmek mecburiyetinde bırakılıyordu. Derli toplu kübik formun çözülmesi ve heykelin mimariden ayrılması, Gotik sanatın figürlerdeki dönme hareketine doğru attığı ilk adımlardı ki Klasik sanat da bu yöntemle izleyicileri harekete geçirmişti. Fakat her iki dönemde de sonuca götüren adım frontalitenin reddidir. Bu ilke artık tamamen bırakılmıştır. Bundan böyle yalnız iki kısa dönemde –16. yüzyılın başında ve 18. yüzyılın sonlarında– tekrar karşımıza çıkacaktır. Ama Gotik dönemden itibaren frontalite ile onun alameti olan biçimci katılık, bir daha asla tamamen uygulanmayacak arkaik ve şematik bir şey olarak kalırlar. Bu bağlamda Gotik sanat günümüze kadar kesintisiz süren bir sanatsal gelenek başlatmıştır. Sonraki hiçbir gelenek, taşıdığı önem bakımından bu geleneğin yanına yaklaşamaz.

Yunan ve Orta Çağ aydınlanması arasındaki benzerliğe ve bunların sanat üzerindeki etkilerinin benzerliğine karşın, Gotik üslup Greko–Romen geleneği değiştirmek için ondan hiç de geri kalmayan, Klasisizm'den tamamen uzak, yepyeni bir şeyler getirir. Aslında ancak Gotik ruhun doğuşuyla birlikte, Klasik ölçütlerin saltanatı sona erer. Romanesk sanat da en az Gotik kadar aşkınsaldı. Hatta manevi yönü, kendinden sonraki pek çok sanata göre daha baskındı. Ama yine de form olarak, çok daha duyusal ve seküler Gotik'e kıyasla Antik sanata daha yakındı. İşin aslı Gotik'e nüfuz eden, Romanesk sanatta boş yere aradığımız, Greko–Romen geleneğe kıyasla yepyeni bir şeylerdir. Duyarlılığı, deneyiminin samimiyeti ve hislerinin içe dönüklüğü Antik dünyanın en usta sanatçısına bile yabancıydı. Bu hassasiyet, Hıristiyan ruhaniliği ile Gotik Çağ'ın uyanan duyusallığının iç içe geçişiyle ortaya çıkan özel bir etkidir. Yeni olan şey Gotik'in duygusallığı değildir. Çünkü Geç Klasik sanat da duygusaldı, hatta melodrama kayıyordu. Ayrıca Helenistik sanat da kışkırtarak ilham vermeyi, duyuları cezbedip etkilemeyi amaçlamıştı. Burada yeni olan unsur, sanatçının Gotik ya da Gotik sonrasında bir eseri kişisel inancının bir tür itirafıymışçasına ürettiği durumlardaki dışavurumun samimi-

yetidir. İşte burada, Gotik kültürün tüm formlarına nüfuz etmiş karşıtlığa bir kez daha rastlarız. Sanatçının eşsiz ve ilk elden deneyimini öngören modern sanatın günah çıkarmaya eğilimli mizacı, Gotik Çağ'dan bu yana bireysellikten çıkarak gitgide rutine meyleden bir teknik yüke karşı kendini göstermek zorunda kalmıştır. Çünkü sanat primitifliğin son kalıntılarının üstesinden gelip ifade biçimlerini kullanmanın sorun olmaktan çıktığı bir aşamaya varır varmaz, her türden amaca uygun hazır bir tekniğe sahip olmanın tehlikeleri kendini hissettirmeye başlamıştır. Modern sanatın şiirselliği, ama aynı zamanda ustalık kültü de Gotik'le başlar.

10.
LOCA VE LONCA

12. ve 13. yüzyılların taşçılar locası (*opus*, *oeuvre*, *Bauhütte*) büyük kilise ya da katedral inşaatlarında, binayı sipariş etmiş kurumun görevlendirdiği ya da onayladığı kişilerin sanatsal ve idari gözetimi altında çalışan sanatçı ve zanaatkârlardan oluşmuş bir kooperatif örgütüydü. Malzeme ve iş gücü tedariğinden sorumlu amir (*magister operis*) ile sanatsal projelendirme, görev dağılımı ve bireylerin çalışma koordinasyonuyla yükümlü taşçı ustası ya da mimarın (*magister lapidum*) işlevi sık sık aynı kişide toplanabiliyordu. Ama hiç şüphesiz genelde bu işlevler birbirinden ayrı tutuluyordu. Sanatsal ve idari işlerin amirleri arasındaki ilişki, bir film yönetmeni ile prodüktörü arasındaki ilişkiye benzer, ki prodüksiyon şirketi Orta Çağ taşçılar locasına en yakın tek örnektir. Ancak aralarında şöyle bir önemli fark vardır: Yönetmen normalde her filmde farklı bir kadroyla çalışır. Oysa burada belli bir bina tamamlandıktan sonra locanın çalışan kadrosu değişmek zorunda değildi. Aksine, belli bir görev tamamlandıktan sonra da mimarla kalan bazı çalışanlar bir çekirdek kadro oluşturuyorlardı. Diğer çalışanlar ise eserin inşası devam ederken değişebiliyordu.

Mısırlıların bir sanatsal ekip çalışması biçimi geliştirdiklerini ve Yunanlar ile Romalıların büyük projeler için grup hâlinde hareket eden inşaat kuruluşları olduğunu biliyoruz. Fakat bu ku-

rumların hiçbiri, Orta Çağ locasının bağımsız, kendi kendini yöneten yapısına sahip değildi. Bu tür özerk bir meslek grubu, fikir olarak Antik dünyaya yabancıydı. Erken Orta Çağ'da locayı anıştıran tek şey, aynı manastıra mensup çeşitli atölyelerin belli bir yapı inşası için yaptıkları iş birliğiydi. Ama bunda da sonraki kurumların en temel özelliklerinden biri eksikti: Hareketlilik. Kilise inşaatları çok uzun zaman aldığında Gotik dönem locasının çoğunlukla kuşaklar boyu aynı şantiyede kaldığı doğrudur. Fakat iş tamamlanmış ya da yarıda kalmışsa loca, mimarının öncülüğünde başka bir yere gidip yeni görevler üstleniyordu.[272] Çağın bütün sanatsal üretimi için böyle asli bir önem taşıyan bu hareketlilik, locaların sıkıştırılmış bir grup olarak yer değiştirmesinden ziyade, sanatçı–zanaatkârın gezgin yaşantısında, onun sürekli dolaşma, bir kumpanyadan ayrılıp diğerine katılma alışkanlığında kendini gösterdi. Manastır atölyelerinde bile dışarıdan tutulup sadece belli bir süreliğine işe alınmış işçilerle karşılaştığımız doğrudur. Ama bu atölyelerdeki çalışanların büyük çoğunluğu, tedirgin edici yabancı etkilere karşı güçlü bir direnç gösteren manastır keşişleriydi. Ne var ki, sürekliliği ve sanatsal gelişimin görece yavaşlığıyla birlikte tamamen yerel bir üretimin istikrarlılığı, üretim manastırlardan inşaat alanlarına kayarak ruhban sınıfı dışındaki kesimin eline geçer geçmez aniden sona erdi. O andan itibaren yeni fikirler her yerde kabul gördü ve her yere yayıldı.

Romanesk dönemin inşaat ustaları çalışma konusunda hâlâ ağırlıklı olarak serflerine ve kiracılara güvenmek zorundaydı. Ama para kullanılmaya başlanır başlanmaz, yerel bölge dışındaki serbest iş gücünden daha büyük ölçüde faydalanıldı. Öyle ki bölgeler arası–yerel emek piyasasına benzer bir şey oluşmaya başladı. Bundan sonra inşaatın ölçeği ve hızı, mevcut paraya göre değişiyordu. Bir Gotik kilise inşası bazen yüzyıllar boyu sürmüşse, bunun nedeni genellikle dönem dönem para sıkıntısı çekilmiş olmasıdır. Para varsa inşaat hızla ve kesintisiz ilerliyordu. Bitmişse iş yavaşlamak ya da bir süreliğine hepten durmak zorunda ka-

272 CARL HEIDELOFF: *Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland* (*Orta Çağ Almanyası'nda Taşçılar Locası*), 1844, s. 19.

lıyordu. Böylece işin örgütlenmesi girişimcinin zenginliğine göre değişiyordu. İş ya istikrarlı biçimde sürüyor ve aynı kadro pek az değişiklikle sürekli çalıştırılıyordu ya da üretim kesintiler ve tempoda farklılıklarla devam ediyor, sanatçı ve zanaatkârlar kah daha az, kah daha çok işe alınıyorlardı.[273]

Kentlerin yeniden ortaya çıkışı ve inşaat sektörüne para ekonomisinin girişiyle laik unsur dizginleri ele geçirdiğinde, başta manastır atölyesinin yerine disiplin sağlayabilecek çok fazla örgüt yoktu. Her hâlükârda bir Gotik katedralin inşası, Romanesk kilise inşasına göre çok daha uzun ve çetrefilli bir süreçti. Hem işin doğası hem de demin bahsedilen mali koşullar nedeniyle çok daha büyük bir çalışan çeşitliliği ve yapının tamamlanması için daha uzun zaman istiyordu. Bu durum, geleneksel yöntemlerden uzaklaşmış, katı bir çalışma yönetmeliği gerektirdi. Bulunan çözüm loncaydı. İşçilerin çalıştırılmasına, ödemelerinin yapılmasına ve eğitimlerine kesin kurallar koyuyordu. Mimar, usta başı ve niteliksiz işçi arasında bir hiyerarşi kurmuştu. Üyelerinin kendi çalışmaları üzerindeki fikri mülkiyetlerine sınırlamalar getiriyor ve bireyin ortak çalışmanın sanatsal gereklerine kayıtsız şartsız itaatini sağlıyordu. Amaç, mümkün olabilecek en gelişmiş uzmanlaşma ve farklı bireylerin ürünleri arasındaki en eksiksiz uyumla, mevcut iş bölümünün sürtüşmesiz gerçekleştirilip işin sorunsuz tamamlanmasıydı. Bu amaca ancak katılımcılarda gerçek bir birlik ruhu varsa ulaşılabilirdi. Çünkü sadece çalışanların mimarın iradesine kendi istekleriyle boyun eğmeleri ve sanat işlerinden sorumlu amir ile çalışma arkadaşları arasındaki sürekli ve samimi ilişki, belli ürünlerin sanatsal niteliğine zarar vermeksizin elde edilmesi gereken bireysel farklılıklardaki eşitlenmeyi sağlayabilirdi. Peki sanatsal yaratım gibi karmaşık bir manevi süreci olan bunun gibi bir iş bölümü nasıl elde edilebilirdi?

Bu konuya ilişkin birbirine tamamen zıt, ama aynı ölçüde Romantik iki görüş vardır. Bu görüşlerden biri, sanat üretiminin ortak örgütlenmesini en üst düzey başarı için vazgeçilmez koşul olarak görme eğilimindedir. Öteki ise iş bölümü yapılmasının

273 G. KNOOP–G. P. JONES: *The Medieval Mason* (*Orta Çağ Taşçısı*), 1933, s. 44–45.

ve bireysel özgürlüklerin sınırlandırılmasının tüm gerçek sanat eserlerinin üretimini –en hafif tabirle– tehlikeye attığı kanısındadır. İnsanlar Orta Çağ sanatından bahsederken meseleye sevilen –ama mesela sinemadan bahsediliyorsa sevilmeyen– ortak üretim görüşüyle yaklaşmaya alışkındırlar. İki yaklaşım da, birbirine karşıt sonuçlara ulaşmalarına rağmen, aslında sanatsal yaratımın doğasına dair aynı fikri paylaşır. İkisi de sanat eserine bütüncül, ayrışmamış ve bölünemez, yarı ilahi bir yaratım eylemi olarak bakar. 19. yüzyılın Romantikleri, locanın kolektif ruhunu bir tür halk ruhu ya da ekip ruhu olarak kişileştirdi. Aslında bir bireyselliğe sahip olmayan bu ruhta bireysellik buldular ve bu bir grup insanın çalışmasını, sözümona bölünmez ve kişisel ekip ruhuna atfettiler. Öte yandan film eleştirmenleri bu kolektif mizacı, yani birçok parçadan oluşan bu örgütü film prodüksiyonuyla karıştırmazlar. Hatta prodüksiyonun kişilikten yoksun, kendi deyimleriyle "mekanik" mizacını vurgularlar. Fakat ürünün tüm sanatsal niteliğini, sırf kişilikten yoksun ve parçalarına ayrılmış bir sürecin yaratımı olduğu için inkâr ederler. Bireysel ve bağımsız sanatçının çalışma yönteminin hiç de Romantiklerin hayal ettikleri kadar bütüncül ve organik olmadığını unuturlar. Hiç karmaşık olmayan herhangi bir manevi süreç ile sanatsal yaratımların en karmaşığı –bilinçli ya da bilinçsiz, rasyonel ya da akıl dışı– bir dizi az çok bağımsız işlevden meydana gelir. Tıpkı loca amirinin çalışanların ürünlerini denetleyip düzeltmesi ve birbiriyle bağdaştırması gibi, muhtelif ürünlerin de sanatçının eleştirel aklının eleğinden geçip adamakıllı düzenlenmesi gerekir. İnsanın beceri ve işlevlerinin kusursuz bir uyum içinde çalıştığını farz etmek, en az halkın ruhu ile ekip ruhu bireyin ruhundan bağımsız bir gerçekliğe sahipmiş gibi davranan Romantik icat kadar akılalmazdır. Bireysel maneviyat, ortak bir maneviyatın parçası ya da onun bir kırılması olabilir. Ama bu ortak maneviyat tam da kendi bileşen ve kırılmalarında mevcuttur. Aynı şekilde bireyin maneviyatı da normalde kendini sadece belli işlevlerinde gösterir. Birbirinden farklı tavırlarındaki uyum –sanatla ilgisi olmayan vecd hâlleri dışında– ancak ciddi bir mücadeleden sonra kazanılır, hiç çaba sarf etmeksizin kendiliğinden edinîlmez.

Loca, Kilise ve kentlerdeki ticari birliklerin neredeyse tek sanat eseri alıcısı oldukları bir çağın iş gücü örgütüydü. Yalnızca ara sıra sanat eseri siparişi eden ve genelde talepleri kısa süre içerisinde karşılanan, nispeten küçük bir çevre oluşturuyorlardı. Sanatçı, iş bulmak istiyorsa faaliyet alanını sık sık değiştirmek zorundaydı. Ama seyahate çıkacaksa ne yalnız gitmesine, ne de sırtını tamamen kendi kaynaklarına yaslamasına gerek vardı. Mensubu olduğu loca zamanın gerektirdiği uyum yeteneğine sahipti. Loca, bir yere yerleşir ve iş olduğu müddetçe orada kalır, yapacak bir şey kalmadığı zaman da tekrar yola koyulur ve yeni iş bulabileceği bir yere yerleşirdi. Kişiye o dönemler için çok büyük olan bir güvence sunuyordu. Becerikli bir işçi bu kurumda istediği kadar kalabilirdi. Ama başka bir locaya gitmekte de serbestti ya da sürekli dolaşmaktan hoşlanmayan bir mizaca sahipse Chartres, Rheims, Paris, Strasburg, Köln ya da Viyana'daki büyük ve kalıcı katedral localarından birine katılabilirdi. Ancak kentlerdeki burjuvazinin satın alma gücünün büyük ölçüde artması sonucu yalnızca ticari birlikler değil, bireyler de istikrarlı bir sanat eseri piyasası oluşturmaya başladıklarında, sanatçı locayı bırakıp bağımsız usta olarak bir kente yerleşecek konuma geldi.[274] Bu noktaya 14. yüzyılda ulaşıldı, ama başta bir tek ressamlar ve heykeltıraşlar locadan koparak kendi hesaplarına çalışmaya başladılar. İnşaat ustaları neredeyse iki yüzyıl daha localarda kaldı. Çünkü bağımsız vatandaşlardan gelen yapı siparişleri, 15. yüzyılın sonuna kadar yeterli bir gelir kaynağı sunmadı. Bu meydana geldiğinde inşaat işçileri de locaları bırakıp uzun zamandır heykeltıraş ve ressamlara ev sahipliği yapan loncalara katıldılar. Kentlerdeki sanatçı yoğunluğu ve aralarında başlayan rekabet, bazı kolektif ekonomik teşkilatları daha en başında gerekli kılmıştı. Doğal olarak bu, loncaların –diğer esnafın yüzyıllar önce kendileri için oluşturdukları öz yönetim şekli– doğuşunda etkili oldu. Orta Çağ'da bir meslek grubu nerede dışarıdan gelen rakip istilasının kendi ekonomik varlığını tehdit ettiğini hissetse, loncalar orada ortaya çıktı. Örgütün amacı rekabeti engellemek ya da en azın-

274 HANS HUTH: *Kuenstler und Werkstatt der Spaetgotik* (*Geç Gotik Dönemde Sanatçı ve Atölye*), 1923, s. 5.

dan sınırlamaktı. İlk zamanlar gerçek bir demokratik yapıya sahip olan bu kurumun dıştan görünümü başından beri, üye olmayan tüm yabancılar karşısında aşırı derecede hoşgörüsüz bir korumacılık yansıtıyordu. Kurallar yalnızca üreticileri korumayı hedefliyordu. İddia edildiğinin ve durumu idealize eden Romantiklerin inanmamızı istediklerinin aksine hiçbir şekilde tüketiciyi korumayı hedeflemiyordu. Serbest rekabetin önlenmesi bile tek başına tüketicinin çıkarlarına zarar vermek için yeterliydi. Kurallara gelince; ürün için asgari bir kalite belirliyorlardı ki bunlar hiç de cömert hedefler değillerdi. Üyelerin ürünleri için istikrarlı bir pazar sağlamaya kıtı kıtına yeten bir serbestlik verecek şekilde ayarlanmışlardı.[275] Romantikler, liberal çağın sanayileşmesine ve ticari anlayışına karşı loncaları göklere çıkarmakla ve loncaların baştaki tekelci ya da çıkarcı mizacını inkâr etmekle kalmadılar. Aynı zamanda bu kooperatif çalışma örgütünde, evrensel kalite standartlarında ve kamu denetim ve gözetim düzenlemelerinde "zanaatin sanat seviyesine ulaştığı" bir araç da gördüler.[276] Bu idealizme karşı Sombart çok doğru bir şekilde "zanaatkâr kitlelerinin hiçbir zaman sanatsal niteliğin saygıdeğer seviyesine erişemediği" ve sanat üretiminin her zaman alelade imalattan farklı bir şey olduğu gözleminde bulunur.[277] Lonca kuralları imalatın kalitesini –sanatsal beceriyle hiç alakası olmayan bir kalite– iyileştirmeye gerçekten de yardımcı olduysa bile, sanatçı için bu tür kurallar özendirici olduğu kadar çoğu kez de ayak bağı olmuştur. Yine de locayla karşılaştırıldığında lonca, her ne kadar özgürlük karşıtı olsa da, sanatçının özgürlüğü hususunda ileriye doğru atılmış kesin bir adımdır.

Loca ve lonca, locanın çalışanların hiyerarşik biçimde örgütlendiği, loncanın ise en azından başlarda bağımsız girişimcilerin eşit koşullarda bir araya geldikleri bir birlik olması bakımından birbirinden ayrılır. Loca, kimsenin, hatta –Kilise yetkililerinin tasarlayıp çizdiği bir plana göre çalışmak zorunda oldukları için–

275 H. v. LOESCH: *Die Koelner Zunfturkunden* (*Köln Lonca Kayıtları*), 1907, I, s. 99 ve devamı.

276 OTTO v. GIERKE: *Das Deutsche Genossenschaftsrecht* (*Alman Kooperatif Kanunu*), I, 1868, s. 199, 226.

277 W. SOMBART: *Der Mod. Kapit.* (*Modern Kapitalizm*), I, s. 85.

mimarın ya da amirin bile serbest olmadığı ve uymaları gereken kuralların genelde ayrıntıyla belirtildiği tek bir kolektif örgüttür. Öte yandan loncaların bir araya geldiği bireysel atölyelerde ustalar yalnızca zamanlarını kullanma açısından değil, sanatsal mecra seçme bakımından da özgürdürler. Genelde olduğu üzere dar görüşlü yazılı kurallar normal olarak teknik maddelerle sınırlanmıştı. Locadaki sanatçıların uymak zorunda oldukları kurallardan farklı olarak lonca, salt sanatsal konulara nadiren karışıyordu. Ustanın girişimlerini sınırlıyordu; fakat usta genel olarak kabul edilen kısıtlamalar içerisinde kaldığı sürece, ona ne yapması ya da yapmaması gerektiğini emretmezdi. Burada sanatçının kişiliği henüz tanınmamıştır. Atölyesi hâlâ tıpkı diğer esnafınki gibi düzenlenmiştir. Ressamlar saraçlarla aynı loncaya üye olmaya aşağılayıcı bir şey olarak görmez. Yine de Geç Orta Çağ'ın riski kabul ederek çalışan ve işinden kişisel olarak sorumlu olan bağımsız zanaatkârına baktığımızda, modern sanatçının bariz emarelerini fark etmemiz gerekir.[278]

Hiçbir şey, Orta Çağ boyunca süren genel gelişim eğilimini, sanatçının çalışma mekânının şantiyeden gittikçe ayrılmasından daha açık biçimde gösteremez. Romanesk dönemde sanatçının çalışmasının tamamı inşa edilen yapıya göre üretiliyordu. Ressam söz konusuysa, kilise süslemesi özellikle duvar resminden oluşuyordu, ki bunlar normal olarak orada resmedilmek zorundaydı. Ama üç boyutlu süsleme de yapı iskelesinde, "après la pose"[279] yapılıyordu. Yani heykeltıraş taşı, taşçı onu duvara sabitledikten sonra yontuyordu. Locanın 12. yüzyılda bir kurum olarak yerleşmesiyle birlikte bu bağlamda –Viollet-le-Duc'ün fark etmiş olduğu– bir değişim gerçekleşti. Loca, yapı iskelesine göre heykeltıraşa daha uygun ve daha iyi donatılmış bir çalışma alanı sunuyordu. Heykeltıraş artık genellikle işinin tamamını kilisenin yakınındaki atölyede yapıyor, bitmiş heykeller sonradan yapının içine dikiliyordu. Değişim büyük ihtimalle Viollet-le-Duc'ün tahmin ettiği

278 WILHELM PINDER: *Die Deutsche Plastik vom Ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* (*Orta Çağ'dan Rönesans'a Alman Heykeli*), 1914, s. 16–17.

279 Fransızca "yerleştirdikten sonra". (ç.n.)

kadar ani olmadı.[280] Ama her hâlükârda sonunda heykeltıraşın eserinin bağımsızlaşmasına ve heykelin mimariden gittikçe kopmasına yol açacak bir gelişim söz konusuydu. Panel resimlerinin yavaş yavaş duvar resimlerinin yerini almaya başlaması da aynı eğilimin bir örneğidir. Sonunda atölye inşaatın sürdüğü yapıdan tamamen ayrılır. Heykeltıraşlar ve ressamlar şantiyeden çekilerek kendi atölyelerine geçerler. Altar panosu ya da tabernakl[281] siparişlerini aldıkları kiliseleri genelde hiç görmedikleri bile olur.

Geç Gotik'in birçok üslupsal özelliği doğrudan doğruyla çalışma alanının sanat eserinin konacağı yerden ayrılmasıyla ilgilidir. Sanat üretiminin şantiyeden ustanın atölyesine kayışı her şeyden önce, Geç Orta Çağ sanatının en çarpıcı biçimde modern özelliğini, burjuva alçakgönüllüğü ile eserlerinin anıtsal olmayan ve iddiasız boyutlarını birbirine bağlamıştır. Burjuvazi başlarda kiliseler veya büyük malikâneler, dua okutma odaları ya da fresk serileri değil, tabernakllar ve panel resimleri sipariş etti. Fakat bu panel resmi siparişleri yüzleri, hatta binleri bulur. Bu sanat türleri hem burjuvazinin cüzdanı ile beğenisine uyuyor, hem de aynı şekilde bağımsız sanatçının küçük ölçekli üretimine uygun düşüyordu. Kentlerdeki atölyelerin dar ortamında, usta başına düşen az sayıda çırakla ancak görece ufak boyutlu işlere girişilebiliyordu. Ayrıca koşullar malzeme olarak hafif, ucuz ve kolay işlenebilen ahşaptan yanaydı. Daha mütevazı boyut ile daha az gösterişli malzeme tercihi beğenideki değişimin mi sonucu muydu? Yoksa değişen malzeme ve koşullar mı yeni, daha esnek, daha ustalıklı ve daha ifadeci bir üsluba neden olmuştu? Bunu söylemek zordur. Her hâlükârda daha küçük boyut ve daha kolay işlenebilir malzeme yeniliklerin önünü açtı ve kaçınılmaz olarak daha yaygın, betimlenen konuları çeşitlendirip zenginleştirmeye daha meraklı bir üsluba geçişe yardımcı oldu.[282] Büyük, ciddi ve heybetli olandan, küçük, hafif ve samimi olana geçiş aslında yalnız ahşap figür ve altar panolarında değil, dönemin daha anıtsal taş heykelinde

280 W. VOEGE: *Die Anfaenge des Monum. Stils* (*Orta Çağ'da Anıtsal Üslubun Başlangıcı*), s. 271.

281 Bazı Hıristiyan kiliselerinde ökaristinin saklandığı sabit ve kilitli kutu. (ç.n.)

282 W. PINDER, op. cit., s. 19.

de gözlemlenebilir. Ama bu, malzemenin üslubu belirlemede bir rolü olmadığını kesinlikle kanıtlamaz. Hiçbir şey, hâkim unsur olduğu bir dönemde ahşap heykeldeki üslubun taş heykele de sıçramasından daha doğal olamazdı. Ancak ne olursa olsun, her boyuttan ve malzemeden sanatsal eğilim sevimliliğe, zarafete ve inceliğe yöneliktir. Modern ustalığın, fazla kolay elde edilmiş tekniğin, fazla hazır gelip işlenmiş kaynakların üst üste kazandığı zaferlere tanık oluruz. Ne var ki bu ustalık bir bakıma, Geç Gotik dönemde artık tamamen gelişmiş para ekonomisi ile satış için üretime, resim ve heykelin ticarileşmesine; resimlere salt duvar tezyinatı, heykellere de mobilya muamelesi yapan bir beğeninin oluşumuna yol açan sürecin bir belirtisidir.

Kişi, üslubun tarihi ile iş gücünün örgütlenmesi arasında bir benzerlik kurmakla yetinebilir, hatta yetinmek zorundadır. Hangisinin öncelikli olduğu, hangisinin sonradan geldiğini araştırmak boş bir uğraştır. Orta Çağ'ın sonunda hareketsiz sanatçıların, ufak çaplı atölyelerin, ucuz ve kolay işlenebilir malzemelerin ufak boyut, zarif biçimli, form olarak ilginç ve merak uyandıran eserlerle yan yana bulunduğuna dikkat çekmek yeterlidir.

11.
GEÇ GOTİK DÖNEMİN ORTA SINIF SANATI

Geç Orta Çağ'ın yalnızca başarılı bir orta sınıfı yoktu; bu dönem aslında bir orta sınıf dönemiydi. Yüksek Orta Çağ'ın sonundan itibaren tüm gelişim sürecini hazırlayan kentsel para ekonomisi ile ticari ekonomi, siyasi ve kültürel bağımsızlığı, daha sonra ise orta sınıf unsurunun entelektüel üstünlüğünü sağlar. Çünkü bu sınıf, sanatta ve kültürde olduğu kadar ekonomik yaşantıda da en yenilikçi ve üretken eğilimleri temsil eder. Ama Geç Orta Çağ'ın orta sınıfları, üst ve alt sınırları daimi bir değişim hâlinde olan birbirinden çok farklı ilgi alanlarına bölünmüş, son derece çeşitli toplumsal dokular oluşturur. Eski homojenlik, ortak ekonomik hedef ve eşitlikçi siyasi özlemler artık, toplumsal ayrımcılığın mali standartlara göre yapıldığı baskın bir eğilime yol verir.

Alt ve üst sınıflar, esnaf ve zanaatkârlar, kapitalistler ve işçiler birbirlerinden gittikçe kesin biçimde ayrılmakla kalmazlar. Bir yanda fazlasıyla kapitalist işveren ile küçük imalatçı, öte yanda ise bağımsız ustalar ile işçi sınıfı proleterya arasında çok sayıda geçiş safhası da doğar. 12. ve 13. yüzyıllarda orta sınıflar hâlâ maddi varoluşları ve özgürlükleri için savaşıyorlardı. Şimdi ise alttan yükselen yeni unsurlara karşı ayrıcalıklarını korumak için savaşmaktadırlar. Toplumsal adalet için mücadele eden yenilikçi bir sınıftan az çok tatmin olmuş, muhafazakâr bir sınıfa dönüşürler.

12. yüzyılın feodal koşullarının istikrarını bozmuş olan ve o zamandan beri de sürekli artan huzursuzluk, Geç Orta Çağ'ın isyanlarında ve ücret mücadelelerinde doruğuna ulaşır. Toplumun tamamı artık diken üstündedir. Hâllerinden memnun ve güvende olan orta sınıflar, soyluluların saygınlığına öykünmek ve onların aristokrat yaşam tarzlarını taklit etmek için uğraşır. Öte yandan aristokrasi de, orta sınıfın kâr peşinde koşan rasyonel bakış açısına ayak uydurmaya çalışır. Sonuç, toplumun büyük ölçüde aynı seviyeye inmesidir. Bir yanda yükselen orta sınıflar vardır, diğer yanda düşen aristokrasi. Orta sınıfın üst katmanı ile aristokrasinin daha aşağı, daha az varlıklı kesimi arasındaki mesafe yavaş yavaş kapanır. Ama zenginlik seviyelerindeki farklılıklar gittikçe uzlaşmaz hâle gelir. Zavallı şövalyenin zengin burjuvaya olan nefreti aşılması güç bir engele dönüşür. Vatandaşlık haklarından mahrum işçi ile ayrıcalıklı efendi arasındaki çatışmanın yatışması imkânsızdır.

Ama Orta Çağ toplumunun yapısı, piramidin en tepesinde de tehlikeli kusurlar gösterir. Prenslere yönelik küstah tavrıyla birlikte eski, güçlü feodal sınıfın bel kemiği "kırılmıştır." Doğal ekonomiden para ekonomisine geçişle beraber, daha önce hemen hemen bağımsız olan aristokrasi, egemen kralların himayesine girer. Toprak sahipleri, serfliğin çözülmesi ile feodal mülkiyetin serbest iş gücünün çalıştığı, sözleşmeyle kiralanmış malikâne ya da çiftliklere dönüşmesi sonucu daha çok zenginleşir ya da daha da fakirleşir. Ama artık krallara karşı savaş açmak için ellerinin altında yeterince adamları yoktur. Feodal aristokrasi ortadan kaybolur ve ayrıcalıkları kralın hizmetinde olmaktan gelen bir

saray aristokrasisi onun yerini alır. Erken dönemlerde prenslerin maiyetleri şüphesiz soylulardan oluşuyordu. Ama saraydan bağımsızdılar ya da her zaman ayrılabilirlerdi. Oysa yeni saray aristokrasisi tamamen kralın lütfu ve merhametine kalmıştır. Soylular saray yetkililerine, saray yetkilileri de soylulara dönüşür. Eski savaşçı aristokrasi, yeni tescilli aristokrasiyle iç içe geçer. Bu melez saray ile onun oluşturduğu resmi aristokraside, en önemli rolü oynayan taraf her zaman eski aristokrasinin üyeleri olmaz. Krallar hukuk danışmanlarını ve ekonomi uzmanlarını, sekreter ve bankacılarını orta sınıf unsurlardan seçmeyi tercih ederler. Seçimlerini yaparken onlara yalnızca kişisel başarı ölçütleri yol gösterir. Burada da para ekonomisinin yol gösterici ilkeleri ağır basar: Rekabet becerisi, hedefe ulaşmada kullanılan araçlara karşı kayıtsızlık, bireysel olanın kişisellikten yoksun iş ilişkilerine dönüşümü. Mutlakçılığa olan eğilimiyle yeni devlet artık vassallarının sadakatine değil, ücretli memuriyetleri ile paralı ve daimi ordusuna maddi bakımdan bağımlı oluşuna dayanır. Fakat bu başkalaşım ancak kentsel para ekonomisinin ilkeleri tüm bütçeyi kapsayacak şekilde genişledikten ve böyle masraflı bir sistemi işletmek için gereken zenginlik elde edildikten sonra mümkün olur.

Aristokrasinin yapısı da devletinkiyle birlikte değişir, fakat geçmişinin devamlılığını bozulmadan korur. Öte yandan seküler kültürün destekçisi ve ayrıcalıklı savaşçı sınıf olan şövalyelik tamamen zayıflar. Bu uzun bir süreçtir ve şövalyelik idealleri cezbedici pırıltısını bir günde, en azından orta sınıfların gözünde kaybetmez. Ama perde arkasında her şey Don Kişot'un düşüşü için hazırdır. Şövalyeliğin düşüşü, Geç Orta Çağ'da kullanılmaya başlanmış yeni savaş yöntemleriyle ilişkilendirilmiştir. Ne zaman yeni paralı orduların piyadeleriyle ya da köylü piyade birlikleriyle karşılaşsalar, ağır teçhizatlı süvarilerin büyük bir bozguna uğradıklarına dikkat çekilmiştir. İngiliz okçulardan, İsviçreli paralı askerlerden, Polonyalı–Litvanyalı ulusal ordulardan, başka bir deyişle kendi silahlarından farklı bütün silahlardan ve kendi savaş kurallarına uymayan her türlü askeri güçten kaçmışlardır. Ancak, şövalyelerin uğradıkları yenilgilerin gerçek nedeni yeni yöntem-

ler değildi. Bunlar sadece yenilginin belirtileriydi. Şövalyelerin uyum sağlamayı imkânsız buldukları yeni orta sınıf dünyasının rasyonel yaklaşımının bir dışavurumuydu. Ateşli silah, piyade sınıfının anonimliği, kitlesel orduların katı disiplini... Bütün bu yenilikler savaşı makineleştirir ve rasyonelleştirir. Şövalyelerin kişisel ve kahramansı yaklaşımlarını demode kılar. Crécy, Poitiers, Niğbolu, Varna ve Sempach muharebeleri teknik nedenler yüzünden değil, gerçek bir ordu oluşturmayan şövalyeler bir grup tutarsız ve disiplinsiz maceracı oldukları ve kişisel şöhreti ortak bir amaca sahip olmanın getireceği zaferin üstünde gördükleri için kaybedilmiştir.[283] Ateşli silahların icadı ve şövalyeleri işlerinden eden paralı piyadeler sınıfının kullanımıyla askeri hizmetin demokratikleşmesine ilişkin meşhur kuram ancak bir açıdan savunulabilir. Piyade erlerinin ateşli silahlarla değil, çoğunlukla mızrak ve ok–yayla savaştığı gerçeği bir yana, karabina ile misket tüfeği kullanılmaya başlandı diye şövalye silahlarının kesinlikle ıskartaya çıkmadığı söylenerek bu kurama haklı olarak karşı çıkılmıştır.[284] Geç Orta Çağ, şövalyelerin giydikleri ağır zırhın gelişiminin doruğuna ulaştığını ve Otuz Yıl Savaşları'na kadar süvarilerin piyadelerin yanında çoğunlukla belirleyici bir unsur olduklarını bile gördü. Bu arada piyade sınıfının özellikle taşralı erkeklerden oluştuğunu söylemek doğru değildir. Orta sınıf ile aristokrasiye mensup erkekleri de piyadelerin arasında görürüz. Şövalyelik silahlar yüzünden çağ dışı kalmamıştır, "idealizmi" ve akıl dışılığı miadını doldurduğu için çağ dışı kalmıştır. Şövalye yeni ekonomi, yeni toplum ve yeni devletin ardındaki harekete geçirici güçleri anlayamadı. Parası ve "dar görüşlü" ticari görünümüyle orta sınıfa hâlâ bir gariplik gözüyle bakmakta ısrarcıydı. Orta sınıftan erkekler şövalyelere kıyasla nerede durduklarını çok daha iyi biliyorlardı. Şövalye turnuvalarının gösterilerine ve "saray aşkı"na katılmak onları eğlendiriyordu. Fakat tüm bu faaliyetlere yalnızca eğlence olarak bakıyorlardı. İş faaliyetlerinde,

---

283 F. J. C. HEARNSHAW: "Chivalry and its Place in History" ("Şövalyelik ve Tarihteki Yeri"), *Chivalry*, (Ed.) Edgar Prestage, 1928, s. 26.

284 MAX LENZ: Review of Lamprecht's *Deutsche Geschichte* (Lamprecht'in *Alman Tarihi'nin* Eleştirisi), 5. cilt, *Historische Zeitschr.*, vol. 77, 1896, s. 411–413.

şövalyelerinkine tamamen zıt bir dünyada, gerçekçi ve yanılsamalardan uzak duruyorlardı.

Orta sınıf, eski kentli aristokrat aileler ve feodal soylularla daha çok karışır. "Yeni zengin" yavaş yavaş eski yerleşik aristokrat ailelerin dengi olarak görülmeye başlar ve sonunda aileler arası evlilik yoluyla tamamen özümsenir. Orta sınıfın her zengin üyesi başta aristokrat değildir. Ama halktan gelenler daha önce hiçbir zaman şimdiki gibi mali durumlarına bakılarak aristokrasi basamaklarını bu kadar kolay tırmanamamıştır. Eski kentli aristokrasi ve yeni kapitalistler kentin yönetimini aralarında paylaşıp yeni bir yönetici sınıfı oluştururlar. Bu, üyelerinin konseye seçilebilme hakkına sahip olduklarının ayırt edici bir işaretidir. Konsey üyesi olma hakkına sahip olanların, konseyde koltuğu olmadığı hâlde mali durumları nedeniyle kendilerine denk saydıkları aileler ile aristokrat ailelerle evlenebilen aileler de bu sınıfın mensupları olarak değerlendirilir. Doğrudan ya da perde arkasından kentlerin yönetimini ellerinde tutan soyluların bu zümresi, artık tamamen dışa kapalı bir sınıf oluşturur. Yaşam tarzı mizaç olarak bütünüyle aristokrasiye özgüdür ve yetkesi –bir zamanlar feodal aristokrasinin faydalandığı– idari mevki ve saygınlıkların özel tekeline dayanır. Fakat bu sınıfın üstünlüğünün ardındaki asıl amaç, mensuplarının ekonomideki tekelini sağlama almaktır. Çünkü nerede büyük bir ihracat işi varsa, sırf ham madde stoklarına onlar sahip oldukları için, piyasaya da onlar egemendir. Esnaftan tüccara ve imalatçıya dönüşürler. Artık başkaları onlar için çalışmaktadır. Ham madde sağlar ve çalışma için sabit bir ücret belirlerler. Loncalarda örgütlenmiş esnafın baştaki eşitliği yerini siyasi nüfuz ve finansal olanaklara göre kademeli bir farklılaşmaya bırakır.[285] Öncelikle daha fakir olan ustalar büyük loncalardan dışlanır. Sonra bu büyük loncalar, alt basamaklardan yükselmeye çalışanlara da kapılarını kapatarak daha fakir çırakların usta olmalarını engeller. Küçük esnaf yavaş yavaş kent yönetimindeki bütün etkisini –özellikle de ekonomik yük ve ayrıcalıkların dağıtılmasında– kaybeder. Sonunda mülksüzleştirilmiş küçük burjuvazinin kaderine

285 W. SOMBART, op. cit., s. 80.

razı olur. Niteliksiz işçi ömür boyu ücretli işçi seviyesine iner ve loncalardan dışlanır. Kendine ait yeni birliklere katılıp onlarla birleşir. Sonuç olarak 14. yüzyıldan itibaren, toplumsal basamakları tırmanma şansını hepten kaybetmiş ayrı bir işçi sınıfı oluşur ve bu sınıf, modern sanayide kullanılan yöntemlere çok benzeyen yeni üretim yöntemlerinin temelini oluşturur.[286]

Orta Çağ'da kapitalist bir sistemden bahsetmenin hoşgörülebilir olup olmadığı, kişinin kapitalizmi nasıl tanımladığına bağlıdır. Kapitalist bir ekonomiden tüzel bağların gevşemesini, kurumsal güvence ve kısıtlamalardan yavaş yavaş bir üretimin ortaya çıkmasını anlıyorsak, başka bir deyişle kişinin rekabet ruhu ve kâr amacından ilham alarak kendi hesabına yapıp yönettiği bir ticari işi kastediyorsak o zaman Yüksek Orta Çağ kesinlikle kapitalist döneme dahil edilebilir. Ama kişi, bu tanımı yetersiz bulup üretim araçlarına sahip olanların yabancı iş gücünü sömürmesi ve iş gücü piyasasını kontrol etmesini, başka bir deyişle iş gücünün hizmet formundan salt emtiaya dönüşümünü temel unsur olarak alıyorsa, o zaman kapitalizm çağı 14. ve 15. yüzyıllardan başlatılmak zorundadır. Öte yandan gerçek bir kapital birikiminden, modern anlamda büyük bir zenginlikten bahsetmek Yüksek Orta Çağ için bile pek mümkün değildir. Aynı şekilde tamamen yeterlilik, sistemli planlama ve amaca uygunluk ilkeleri üzerine kurulmuş kalıcı biçimde rasyonel bir ekonomiden söz etmek de makul görünmez. Ama kapitalizme yönelik eğilim, bu dönemden itibaren gözden kaçacak gibi değildir. Ekonomik yaşantının bireyci ruhu, kooperatif ilkesinin yavaş yavaş çözülmesi, insani ilişkilerin kişisellikten çıkması her yerde güç kazanır. Kapitalizmin tam anlamı ne kadar karşılanmamış olursa olursun, bu çağ daha şimdiden yeni ekonominin izlerini taşımaktadır ve kapitalist üretim yöntemlerini temsil eden orta sınıf tarafın egemenliğindedir.

Yüksek Orta Çağ'da kentli orta sınıf hâlâ kültürel yaşantıda doğrudan doğruya bir rol oynamıyordu. Sanatçı, şair ve filozof olarak orta sınıf unsuru yalnızca ruhban sınıfı ile aristokrasinin

---

286 KARL KAUTSKY: *Die Vorlaeufer des neuern Sozialismus* (*Modern Sosyalizmin Selefleri*), I, 1895, s. 47, 50.

temsilcisiydi. Kendi felsefelerine kök salmamış ilkelerin salt icracısı ve aracısıydılar. Geç Orta Çağ'da bu durum köklü bir değişikliğe uğradı. Şövalye yaşantı şekli, saray çevresinin beğenileri ve Kilise'ye özgü gelenekler hâlâ birçok bakımdan orta sınıf sanatı ve kültürünün standartlarında varlığını sürdürüyordu. Ama şimdi kültürün asıl destekçisi orta sınıf olur. Sanat eseri siparişlerinin çoğunu Erken Orta Çağ'da olduğu gibi krallar ve piskoposlar, Gotik dönemde olduğu gibi saray maiyetleri ya da kent yönetimleri değil, orta sınıf mensubu bireyler verir. Aristokrasi ile ruhban sınıfının kiliselerin kurucuları ve sarayların mimarları olarak bu sıfatlarını hemen bırakmadıkları doğrudur. Ama yaratıcı bir etkiye sahip değillerdir. Yeni sanat eserleri artık ilham kaynağını genellikle orta sınıfta bulur. Bunun kadar karmaşık ve ayrışmış bir toplumsal organizmanın sanat anlayışı doğal olarak homojen olmayacaktır. Örneğin bu toplumsal yapının popüler beğeniyle mutlak bir uyum için olduğu farz edilmemelidir. Çünkü orta sınıf her ne kadar ruhban sınıfı ve aristokrasiden farklı sanatsal amaç ve ölçütler geliştirmiş olursa olsun, bu amaç ve ölçütler tamamen basit ve halka özgü, yani hiçbir kültürel arka plan olmaksızın anında anlaşılan şeyler değildi. Orta sınıf mensubu bir tüccarın beğenisi, Yüksek Gotik dönemi sanat erbabınınkine göre daha "vulgar", daha gerçekçi ve daha kaba olabilirdi. Ama sıradan halkın basit gündelik deneyiminden bir hayli farklılaşmıştı ve ona çok yabancıydı. Orta sınıf beğenisine uygun üretilmiş Geç Gotik resim ve heykel formları çoğunlukla Yüksek Gotik sanatta buna karşılık gelen formlardan çok daha değerli ve oyunbazdır.

Popüler beğeni edebiyata daha çok yansır. Ancak varlıklı insanların satın almaya gücünün yettiği resim ve heykele kıyasla, bu popüler beğeni, edebiyatla toplumun alt kesimlerine hemen hemen her zaman daha çok nüfuz etmektedir. Burada da popüler unsur, edebi türlerin çoğunun şövalye sınıfının ahlaki ve estetik ön yargılarına daha az saygı ve eğilim göstermesinde yatar. Fakat bu edebi türlerin hiçbirinde gerçek halk şiiri yoktur. Sıradan halkın basit, üst sınıfların edebi geleneğinden bağımsız sanat fikri hiçbir yerde tek başına ortaya çıkmaz. Orta Çağ fablı, edebiyat tarihçileri ve folklor uzmanları tarafından her zaman halk ru-

hunun doğrudan ifadesi olarak görülmüştür. Daha düne kadar dünyaca kabul görmüş Romantik kurama göre, fabllar sözlü gelenekten doğup okuma yazması olmayan basit halkın derinliklerinden edebiyat dünyasına yükselmiş ve geriye halkın yarattığı ilk formların geç ve kısmen hatalı bir kalıntısını bırakmıştır. Ama görünüşe göre aslında tam tersi bir süreç gerçekleşmiştir. Roman de Renart'dan daha eski başka bir halk fablı olup olmadığını bilmiyoruz. Elimizdeki Fransızca, Fince, Ukraynaca yazılmış hikâyelerin hepsi edebi fabldan türemiştir ve Orta Çağ'ın nazımla yazılmış fablları da büyük ihtimalle bu kaynaktan gelmedir.[287] Ama Geç Orta Çağ halk türküsünün durumu da aynıdır: Geç Orta Çağ halk türküsü, troubadour'ların ve gezgin âlimlerin nazımla yazılmış şarkı sözlerinin soyundan gelir. Edebi aşk şarkısının basitleştirilmiş ve popülerleştirilmiş bir formudur. "Dans için müzik icra edip genelde 14., 15. ve 16. yüzyılların halk türküsü olarak adlandırılan şarkıları söylemiş" minstrel edebiyatının alt katmanlarından dışarıya yayılmıştır. "Korodaki dansçıların da söyledikleri bu şarkıların çoğu, geçmiş zamanın Latin edebiyatından çıkmış ve minstrel'ler aracılığıyla gelişerek halk türküsüne dönüşmüştür."[288] Geç Orta Çağ'ın sözümona "halk müziği kitapları"nın, eski saray–şövalye romanlarının popüler nesir versiyonlarından başka bir şey olmadığı o kadar iyi bilinir ki, burada vurgulanmasına bile gerek yoktur. Geç Gotik dönemde sadece tek bir edebi türde, tiyatro oyununda halk şiirine yaklaşan bir şeylerle karşılaşırız. Fakat orada bile eserin "halk"ın özgün yaratımı olduğunu iddia edemeyiz. Yine de Geç Gotik dönemde tiyatro oyunu, Erken Klasik Çağ'daki pandomimle başlayıp Orta Çağ'ın dinî ve seküler tiyatro oyunlarıyla devam etmiş gerçek bir halk geleneğinin uzantısıdır. Pandomim geleneğiyle birlikte pek çok sanatsal temanın ve şiir temasının, özellikle de Roma komedyasının, Orta Çağ tiyatrosuna nüfuz ettiği doğrudur. Ama bu temaların çoğu popüler sanatın toprağına öyle kök salmıştı ki, aslında sıradan halk sadece kendi kültürel mal varlığını geri almış olu-

[287] BÉDIER–HAZARD, op. cit., s. 29.

[288] W. SCHERER, op. cit., s. 254.

yordu. Öte yandan Orta Çağ'ın dinî tiyatrosu tamamen popüler bir sanattır. Bunun nedeni yalnızca seyircisinin halk olması değil, oyuncularının da toplumun her kesiminden geliyor olmasıdır. Bu kumpanyalarda çalışanlar din adamları, tüccarlar, zanaatkârlar ve kısmen seyirci kitlesinin üyeleri, seküler tiyatronun profesyonel birer pandomimci, dansçı ve şarkıcı olan oyuncularının aksine amatörlerdi. Son dönemlerine kadar plastik sanatlarda hiç ilerleme kaydedememiş amatör ruhu, Orta Çağ'ın şiir ve tiyatrosuna, kültürel yaşantının sosyolojik yapısındaki tüm değişimlere damgasını vurdu. Troubadour'lar bile başta yalnızca amatördüler ve ancak yavaş yavaş profesyonel şaire dönüştüler. Saray kültürünün düşüşünden sonra, geçimleri az çok saraydaki düzenli işlerine bağlı bu şairlerin büyük çoğunluğu işsiz kaldı ve adım adım yok oldu. Orta sınıf şimdilik ne onlara hamilik edecek kadar zengindi, ne de edebiyattan anlıyordu. Minstrel'lerin yerini bir kez daha, kentteki günlük meşgalelerini sürdüren, şiire ve tiyatroya yalnızca boş vakitlerini ayıran amatörler almıştı. Bu amatörler eserlerine zanaatkâr ruhlarından da bir şeyler kattılar. Aslında katı işçi yaşantılarına gerçekte uymayan amatörlüğü telafi edermişçesine edebi yaratımın teknik unsurlarını vurgulayıp abartıyorlardı. Dinî tiyatro oyunlarındaki oyuncular gibi, lonca benzeri örgütlerde bir araya gelip pek çok açıdan lonca yasalarını çağrıştıran bir dizi kural, talimat ve yasağa tabi oldular. Bu işçi ruhu sadece profesyonel olmayan amatörlerin şiir ve tiyatro oyunlarına yansımakla kalmadı. Zanaatkârlara özgü bir ruh hâliyle kendine "usta" ve "usta ozan" diyen, kendini minstrel'lerin alt kademelerinden son derece üstün gören profesyonel şairin eserlerine de yansıdı. Ustalıkları ve eğitimleriyle cahil minstrel güruhunu gölgede bırakmak için kendilerine tamamen vezinle ilgili, yapay zorluklar icat ettiler. Hem form hem içerik olarak çoktan modası geçmiş saray–şövalye şiiri geleneğine dayanan bu edebi şiir, Geç Gotik dönemin natüralist üslubundan en uzaklaşmış şiiridir ve bu yüzden de en az popüler olan sanatsal formudur. Aynı zamanda çağın en az verimli janrıdır.

Yüksek Gotik sanatın natüralizmi bir ölçüde Yunan Klasisizmi'nin natüralizmine karşılık geliyordu. Gerçekliğin betimlenişi

hâlâ katı formlarla sınırlandırılmıştı ve kompozisyonun tek noktada yoğunlaşmış bütünlüğünü tehdit edebilecek ayrıntılara girmekten kaçınılıyordu. Geç Gotik dönemin natüralizmi ise artık bu biçimsel bütünlüğü –tıpkı MÖ 4. yüzyıl sanatının ve Helenistik sanatın yaptığı gibi– bozarak biçimsel yapıya karşı çoğunlukla kaba ve acımasız bir umursamazlıkla gerçekliğin taklidine yoğunlaşır. Geç Orta Çağ'ın ayırt edici özelliği natüralizm değil, bu natüralizmin bağımsız değerinin ve konumunun keşfidir. Bu natüralizm genelde kendi içinde bir amaca sahiptir. Artık sembolik ve doğaüstü bir anlama tabi değildir ya da en azından bütünüyle tabi değildir. Burada da doğaüstü bağlantılar vardır, ama eser öncelikle doğanın bir taklididir; doğal formları konu dışı bir amaca hizmet etmek için kullanan bir sembol değildir. Doğa henüz tek başına bir önem taşımaz, fakat daha şimdiden sırf çalışıp betimlemiş olmak için bile yeterince ilginçtir. Geç Orta Çağ orta sınıf edebiyatında fabl ve fars; düzyazı ve kısa öykü; tamamen seküler, muzır ve kaba bir natüralizm, şövalye romanlarının idealizmi ile aristokrat aşk şiirlerinin yüceltilmiş duygularıyla kıyaslandığında hayal edilebilecek en kesin zıtlıkla şimdiden bir ifade bulur. İlk kez burada gerçek ve inandırıcı karakterlerle karşılaşırız. Edebiyatta psikolojik yaklaşımın üstünlüğü kendini hissettirmeye başlar. Şüphesiz Erken Orta Çağ edebiyatında bile doğru gözlemlenmiş bir karakter bulmak mümkündür; "İlahi Komedya" bunlarla doludur. Fakat hem Dante'nin eserinde hem de örneğin Wolfram von Eschenbach'ınkinde ön planda olan, karakterlerin psikolojik bireyselliği değil, taşıdıkları sembolik önemdir. Kendi başlarına bir *raison d'être*[289] ve önem taşımazlar, bireysel varoluş sınırlarının çok ötesinde bir anlamı yansıtırlar. Geç Orta Çağ edebiyatının karakter tasvirleri ile erken dönemin yöntemleri arasındaki temel fark, Geç Orta Çağ'da yazarların karakterlerinin alışılmamış özelliklerine tesadüfen rastlamamaları, onları arayıp bularak derlemeleri ve gözlemeleridir. Ne var ki bu psikolojik teyakkuz her şeyden önce kentsel yaşamın ve ticarileşmenin bir ürünüdür. Farklı farklı pek çok insanın tek bir kentte toplanması, her gün

289 Varlık (var olma) nedeni (ed. n.).

karşılaşılan insan tiplerinin zenginliği ve bunların sık sık değişmesi kişideki karakterin acayipliklerini gözlemleme yeteneğini geliştirir. Fakat psikolojik gözlem dürtüsünün asıl kaynağı şudur: İnsan doğasını bilmek, iş ortağının psikolojik değerlendirmesini doğru yapabilmek tüccarın en temel ihtiyaçları arasındadır. Yaşamın insanı gelenek ve göreneklerin durağan dünyasından daha dinamik bir gerçekliğe, kişilerin ve durumların sürekli değiştiği bir dünyaya çıkmaya zorlayan kentsel ve mali koşulları, insanın neden artık yakın çevresindeki şeylere karşı yeni bir ilgi edindiğini de açıklar. Çünkü bu çevre bundan böyle yaşamının asıl sahnesidir. Bu çevrede değerini kanıtlamak zorundadır. Ama bunu yapmak için bu çevreyle ilgili her bir ayrıntıyı bilmek durumundadır. Böylece gündelik yaşamın her ayrıntısı gözlem ve tasvirin konusu olur. Sadece insanlar değil, hayvanlar ve ağaçlar da, yalnız yaşayan doğa değil, evi ve evindeki mobilyası, giysileri ve araçları da kendi başlarına sanatsal ilginin konusu olurlar.

Geç Orta Çağ'ın orta sınıf dönemi insanı, ilgileri öteki dünyayla sınırlı atalarına kıyasla dünyaya farklı gözlerle ve farklı bir noktadan bakar. O, adeta bir yolun kıyısında durmaktadır. Bu yolda rengarenk, bitmez tükenmez, durmaksızın ileriye akan yaşam, gözlerinin önünde kat kat açılır ve o, orada olan her şeyi son derece ilginç bulmakla kalmaz, bütün bu yaşam ve faaliyetin kendisiyle ilgili olduğunu da hisseder. "Yolculuk manzarası"[290] çağın en tipik resim temasıdır ve Ghent altar panosunda betimlenmiş hac alayı belli bir ölçüde bu dünya görüşünün temel formudur. Geç Gotik dönem sanatı tekrar tekrar seyyah, gezgin ve yolcuyu betimler. Her yerde yolculuk yanılsaması yaratmaya çalışır. Karakterleri her yerde hep hareket hâlinde, hep yolda olma dürtüsüyle yönlendirilmektedirler.[291] Resimler, bakan kişinin önünden sürekli hareket hâlinde olan bir tören alayıymış gibi geçer. Bakan kişi ise aynı anda hem izleyici hem de katılımcıdır. Sahne ile seyircinin mekânı arasındaki kesin sınırı bertaraf eden bu "yol kenarından"

---

290 W. PINDER, op. cit., s. 144.

291 H. SCHRADE: "Kuenstler und Welt im Deutschen Spaetmittelalter" ("Almanya'da Geç Orta Çağ'da Sanatçılar ve Dünyaları"), *Deutsche Vierteljahrsschrift fuer Litwiss. u. Geistesgesch.*, 1931, IX, s. 16–40.

bakış açısı, tam da çağın "film gibi" de denebilecek dinamizminin özel yansımasıdır. İzleyicinin kendisi de sahnede durur, izleyicinin mekânı da sahnede bir dekordur. Sahne ve seyircinin mekânı, estetik ve ampirik gerçeklik, doğrudan temasa geçer ve tek bir kesintisiz dünya oluşturur: Frontalite ilkesi tamamen bırakılmıştır. Sanatsal temsilin amacı mutlak yanılsamadır. İzleyici artık sanat eserinin karşısında başka bir dünyanın sakini gibi durmaz. Temsil dünyasının içine çekilmiştir. Sahnede temsil edilen ortamın izleyicinin kendisi aracılığıyla bu şekilde tanımlanması, başta eksiksiz bir mekân yanılsaması üretir. Resmin çerçevesi kişinin dünyaya baktığı bir pençere olarak görüldüğünde ve bu pencere izleyicileri "pencerenin" önündeki ve ardındaki mekânı süreklilik arz eden tek bir ortammış gibi değerlendirmeye zorladığında, resmin işgal ettiği alan ilk kez derinlik ve gerçeklik kazanır. Geç Orta Çağ sanatçısının gerçek mekânı –bizim anladığımız anlamda mekânı– temsil edebilmesinin Klasik Antikite ile Erken Orta Çağ'ın gücünün çok ötesinde bir başarı olması, yaşama yönelik yeni dinamik yaklaşımın bir sonucu olarak nesnelerin "film gibi" görünmesinden kaynaklanır. Ama en önemlisi de, Geç Gotik sanatın natüralist karakterini borçlu olduğu bu yeni mekân anlayışıdır. Her ne kadar Geç Orta Çağ sanatı uzam yanılsamasını Rönesans'ın perspektif anlayışına kıyasla hâlâ hatalı ve istikrarsız biçimde oluşturuyor olsa da, orta sınıfa ilham veren bu yeni gerçeklik hissi daha şimdiden bu yeni temsil yönteminde kendini ortaya koymaktadır.

Bu esnada saray–şövalye kültürünün etkisi bir anda ve dolaylı yoldan son bulmaz; belli merkezlerde, bilhassa Burgonya sarayında ikinci bir canlanmayla ve kendi formlarıyla son bulur. Bu noktada orta sınıf kültürüne karşın bir aristokrat saray kültüründen hâlâ söz edebiliriz, hatta söz etmek zorundayız. Burada edebiyat hâlâ şövalye yaşantısının formları içinde yaşamakta ve hareket etmektedir. Sanat da hâlâ saray çevresinin resmi amaçlarına hizmet eder. Bizi orta sınıfa özgü oluşuyla bunca etkilemiş Van Eycklar'ın resmi bile saray yaşantısının ortasında gelişmiş, saray çevreleri ile bu çevrelerle ilişkili üst orta sınıf için yapılmıştır.[292] Ama dikkat

[292] J. HUIZINGA: *The Waning of the Middle Ages* (*Orta Çağ'ın Günbatımı*), 1924, s. 237.

çekici olan şey –ki bu orta sınıf ruhunun şövalyelik ruhu karşısındaki zaferinin en çarpıcı ifadesidir– saray sanatında, hatta onun en gösterişli formu olan minyatürde bile, orta sınıf natüralizminin dizginleri ele geçirmesidir. Burgonya Dükleri ve Berri Dükü için üretilmiş Saatler Kitapları[293] saraya özgü görgü kurallarını betimleyen resimlerin, yani burjuvazinin en tipik resim janrının ortaya çıkışını temsil eder. Ama aynı zamanda portreden manzaraya, bir ölçüde orta sınıf resminin kökenini de oluştururlar.[294] Eski Kilise ve saray sanatının yalnız ruhu değil, dışsal formları da yavaş yavaş ortadan kaybolur: Anıtsal duvar resmi ölerek yerini panel resmine ve yeni grafik sanatının ürünü olan aristokratik kitap tezhibine bırakır. Bu sadece daha ucuz ve "daha demokratik" olanın değil, aynı zamanda daha samimi ve manen daha orta sınıfa özgü formların da zaferi anlamına gelir. Resim başta mimariden panel resmi olarak ayrılır ve ancak bu şekilde orta sınıf evinin taşınabilir mobilyasının bir parçası hâline gelir.

Ama panel resmi hâlâ varlıklı ve müşkülpesent alıcıların sanatıdır. Halkın, sokaktaki adamın –aynı zamanda köylünün ve proleteryanın– sanatı baskıdır. Ahşap baskı ve gravür, ilk popüler ve nispeten ucuz güzel sanat ürünleridir. Edebiyatta kalabalık dinleyici kitleleri ve tekrar edilen performanslarla elde edilen şeyi burada mekanik yeniden üretim tekniği mümkün kılmıştır. Grafik sanatı, aristokrasinin kitap tezhip sanatının popüler bir tamamlayıcısıdır. Resimli el yazmaları prensler ve kentin ileri gelenleri için ne ifade ediyorsa, fuarlarda ve kilise kapılarının dışında satılan büyük boy resimli sayfalar ve mecmualar da orta sınıftan halk için aynı şeyi ifade eder. Sanattaki popülerleşme eğilimi artık öyle güçlüdür ki, bir ahşap baskı ne kadar kaba ve ucuz olursa, sadece kitap tezhip sanatına değil, daha incelikli ve daha pahalı bakır levha gravürlere karşı da başarılı olur.[295] Bu baskıların yayılma-

293 Orta Çağ'da popüler olan dua kitapları. Bu kitaplarda, dua ve mezmur derlemelerine uygun illüstrasyonların yanı sıra Hıristiyan yortularının takvimi de yer alır. Burada bahsi geçen örneğin takvim kısmı, Burgonya Dükalığı'nda gerçekleşen mevsimsel tarım faaliyetleri ile aristokratik ritüellerin canlı illüstrasyonlarına bahane olmuştur. (ç.n.)

294 H. KARLINGER: *Die Kunst der Gotik* (*Gotik Sanat*), 1926, 2. Baskı, s. 124.

295 G. DEHIO, op. cit., II, s. 274.

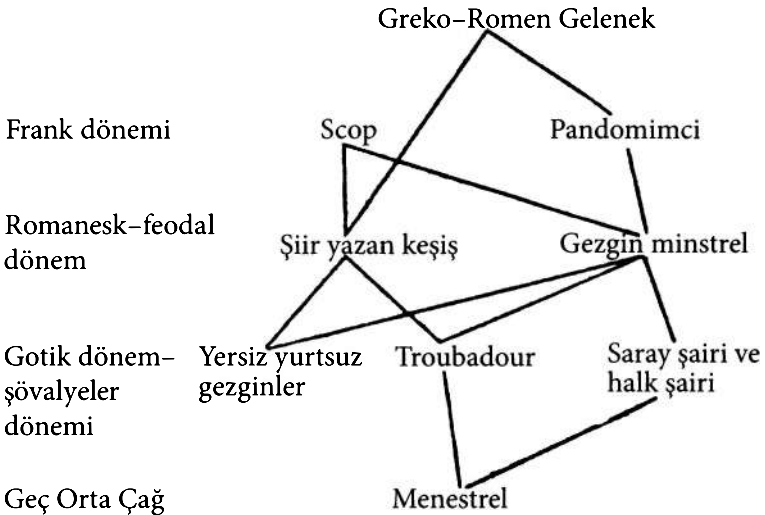
sının modern sanatın gelişimi üzerinde oynadığı etkiyi tahmin etmek pek mümkün değildir. Ama bir şey kesindir: Sanat eseri Erken Orta Çağ'da hâlâ sahip olduğu büyüyü, "aura"yı kaybeder. Orta sınıf rasyonalizminin ürettiği "gerçekliğin büyü bozumu"na karşılık gelen bir eğilim gösterirse, bu da mekanik biçimde yeniden üretilmesi sonucu eşsiz niteliğinin kaybolmasıyla ilişkilidir.[296] Baskı tekniği ile bu teknikten sonuna kadar faydalanılmasına eşlik eden başka bir doğal sonuç da, izleyici kitlesi ve sanatçı arasındaki ilişkinin gittikçe kişisellikten çıkmasıdır. Mekanik olarak yeniden üretilmiş, pek çok kopyasıyla dolaşımda olan ve neredeyse bir tek simsarlar aracılığıyla dağılan resimli sayfa, orijinal eserle kıyaslandığında bir hayli emtia doğasına sahiptir. Her ne kadar çağın atölye rutini daha şimdiden çırak çalıştırıp özgün eserleri kopyalayarak "ticari mal üretimi"ne meyletmiş olsa da, aynı temsilin çok sayıda kopyasını üretebilme özelliğiyle baskı, üretimin önceleri ancak sipariş üzerine yapıldığı bir alanda stok için üretimin ilk mükemmel örneğidir. 15. yüzyılda, el yazmalarının fabrikada çoğaltılır gibi kopyalanıp alelacele kalem işiyle resimlendiği ve bitmiş kopyaların kitapçılarda satışa sunulduğu atölyeler ortaya çıkar. Ressamlar ve heykeltıraşlar bile stok için çalışmaya başlarlar ve böylece kişisellikten yoksun ticari mal üretimi ilkesi tüm sanata egemen olur. Daha en başında sanatsal yaratım konusunda sanatçının kişisel dehasına değil, zanaatkârlığına vurgu yapmış Orta Çağ için üretimin mekanikleşmesini sanatın doğasıyla uzlaştırmak, günümüzde ya da Rönesans'ta olduğu kadar zor değildi. Çünkü Orta Çağ sanatındaki zanaatkârlık geleneği, deha kavramını zaten nispeten dar sınırlar için tutmuştu.

---

[296] WALTER BENJAMIN: "L'oeuvre d'art a l'époque de sa reproduction mécanisée" ("Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"), *Zschr. f. Sozialforsch.*, 1936, V, 1, s. 40–66.



Duccio: Bahçede Istırap. Siena, Opera del Duomo. 1311'de tamamlanmış Siena Katedrali için olan "Maestà"nın bir parçası. Orta Çağ'ın "süreklilik" temsilinin bir örneği. İsa aynı sahnede iki kere görünerek olayın iki farklı aşamasını temsil eder.



DİZİN

B

C

Ç

D

E

F

G

H

I

İ

M

N

O

P

R

S

Ş

T

U

V

W

Y

"Jonathan Harris'in her bölüm için yazdığı önsözler; Hauser'in ilke, kavram ve terimlerini ele alaması son derece faydalı... Bu baskı, Hauser'in fikirlerini yeni kuşak okuyucuların dikkatine sunacak."
WHITNEY DAVIS, JOHN EVANS SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, NORTHWESTERN ÜNİVERSİTESİ

"Arnold Hauser'in kapsam ve hırsıyla rakipsiz olan klasik çalışması, sanat tarihinin bir disiplin olarak gelişimine hayati bir katkıda bulunuyor."
ALAN WALLACH, RALPH H. WARK SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, WILLIAM ve MARY KOLEJİ

"Sanat tarihi çalışması olduğu kadar aynı zamanda bir fikirler tarihi çalışması da olan Hauser'in eseri, toplumsal değişimin güçleri ile başlangıcından 20. yüzyılın ortalarına kadar Batı sanatı arasındaki ilişkinin bir incelemesi olarak kapsamı bakımından benzersizliğini hâlâ koruyor."
JOHANNA DRUCKER, SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, PURCHASE KOLEJİ, NEW YORK EYALET ÜNİVERSİTESİ

"Hauser'in yeni baskısı taptaze bir görünüm kazanmış ve bu modernizasyon, eserin özgün tarihsel ve kültürel bağlamını ortaya koyan Jonathan Harris'in aydınlatıcı önsözleriyle önemli ölçüde kolaylaştırılmış."
ALBERT BOUME, SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, UCLA, MODERN SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ'NİN YAZARI

Arnold Hauser'in ilk olarak 1951'de yayımlanmış saygın eseri, Taş Devri'nde ortaya çıkışından "Film Çağı"na kadar sanatın gelişim ve anlamına dair bir anlatı sunuyor. Sanat ve toplum arasındaki etkileşimi araştıran Hauser, toplumsal ve tarihsel hareketleri etkileyici şekilde ve ayrıntılarıyla ele alarak görsel sanatın üretildiği yapıları tarif ediyor.

Bu yeni baskı, Arnold Hauser'in çalışmasına mükemmel bir giriş niteliğindedir. Sanatın Toplumsal Tarihi'nin genel önsözünde Jonathan Harris, eserin çağdaş sanat tarihi ve görsel kültür içindeki önemini değerlendiriyor. Ayrıca ciltlerdeki önsözler, Hauser'in anlatısı için bir özet sağlamakla birlikte metne yönelik önemli tema, eğilim ve argümanları belirleyen eleştirel bir kılavuz görevi de görüyor.

JONATHAN HARRIS, KEELE, LIVERPOOL, SOUTHAMPTON ve BIRMINGHAM ÜNİVERSİTELERİNDE ÇALIŞMIŞ BİR SANAT TARİHÇİSİDİR.

Kapak Resmi: Herakles büstü. Yaklaşık MÖ 325-300 tarihli orijinalinin Roma kopyası, © British Museum

